

Mus. Th.

4574

Bach und Händel.

Eine Monographie.

Vorträge, gehalten an der Ramann-Volkmann'schen
Musikschule in Nürnberg im Winter 1866.

Von

L. R a m a n n.

Leipzig, 1869.

Verlag von Herm. Weissbach.

Mus. th. 4374

Ramann

- 6. 10. 93

Xerokopieren aus konservato-
rischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benutzbar

Bach und Händel.

Bach und Händel.

Eine Monographie.

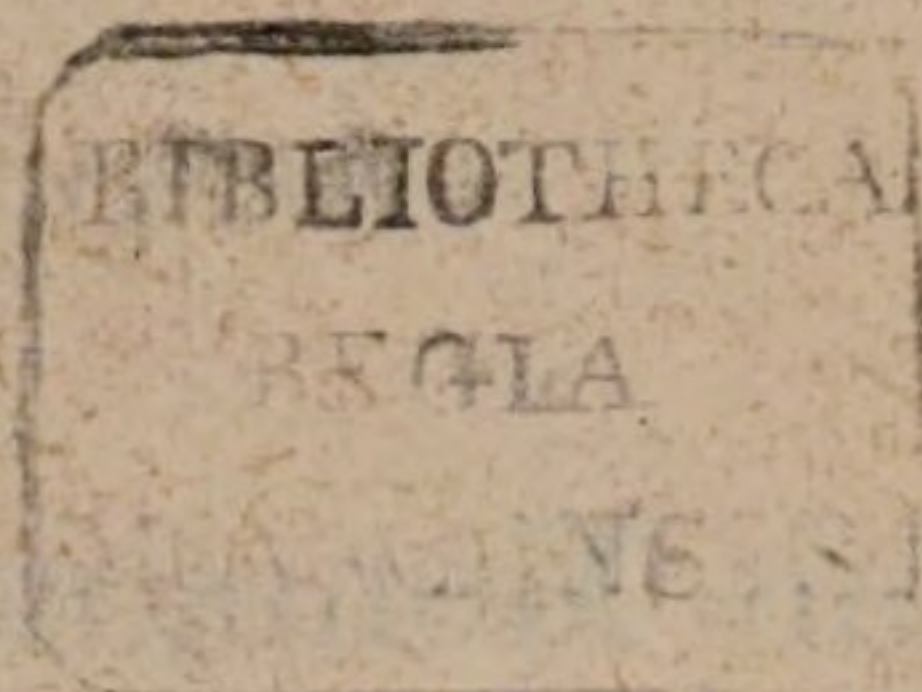
Vorträge, gehalten an der Ramann-Volkmann'schen Musik-
schule in Nürnberg im Winter 1866.

Von

L. R a m a n n.

Leipzig, 1869.

Verlag von Herm. Weissbach.



Das Recht der Uebersetzung ist vorbehalten.

Vorbemerkung.

Diese Vorlesungen wurden den Zöglingen der Musikschule und einem kleinen Kreis Musikfreunden im Winter 1866 gehalten. Sie hatten zunächst die Absicht den Meistern Bach und Händel das Verständniss meines Publikums zu vermitteln, eine Absicht, welche bei ihrer jetzigen Herausgabe dieselbe geblieben. In ihr lag die Nothwendigkeit den grossen und reichhaltigen Stoff, welchen die kunstgeschichtliche Stellung und das Schaffen Bach's und Händel's überhaupt, einer historisch-ästhetischen Darstellung bieten, auf die Grundelemente ihrer Wesenheit zu beschränken und diese in ihren Conturen zu zeichnen.

Es musste darum auch manches von Andern bereits Gesagte aufgenommen werden, um verbunden mit den Resultaten eigener Betrachtung, diese zu ergänzen.

Die diese Arbeit unterstützenden Quellen sind:
C. F. Bitter's J. Seb. Bach; Ch. Chrysander's
G. Fr. Händel; Fr. Brendel's Geschichte der
Musik; Th. Vischer's Aesthetik.

Nürnberg, im März 1869.

D. Verf.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Das Leben Bach's und Händel's	1
II. Die geschichtliche und psychologische Stellung der Cultusformen und des Oratorium zur Glaubensidee . .	45
III. Charakteristik Bach's und Händel's	67

I.

Das Leben Bach's und Händel's.

Bach und Händel! — Ihre Namen klingen an unsern Geist wie ossian'sche Heldengedichte. Auf beide blickt unsere Nation wie auf eherne Bildsäulen ihres Ruhmes. Und dennoch — es lässt sich nicht verhehlen — hat sie die Erbschaft der von ihnen hinterlassenen Geistes-schätze noch nicht angetreten in des Wortes Vollbedeutung. Beinahe ein Jahrhundert hindurch waren die Klänge der Meister verstummt. Und erst seit den letzten Jahrzehnten reichen sich Nord und Süd die Hände zu ihrer Lebendigmachung.

Auch diese Vorträge schliessen sich diesem Bestreben an, und wünschen ein Schärflein zu sein, entrichtet den Geistern, denen der Künstler der Gegenwart sich nicht entziehen kann, entrichtet der Zeit, welche dahin verlangt, die Geistesschätze der Vergangenheit zum bleibenden, inneren Eigenthum der Nation zu machen.

In einem Cyclus von drei Vorträgen werden wir uns das Leben der beiden Meister vergegenwärtigen, die Cultusformen und das Oratorium, welche den Culminationspunkt ihres Schaffens bilden, uns in ihrer geschichtlichen Stellung zur Tonkunst, wie in ihrem psychologischen Ver-

hältniss zur Glaubensidee vorführen, und mit einer speciellen Charakteristik der beiden Tonheroen unsere Betrachtungen abschliessen.

Das Jahr 1685 feiert den Eintritt beider Meister in die Welt. **Johann Sebastian Bach** wurde am 21. März in dem von lieblicher Gegend umgebenen Eisenach, **Georg Friedrich Händel** einige Wochen früher, am 23. Februar, in dem Städtchen Halle an der Saale, geboren. Die Eltern beider lebten nach dem damaligen Zuschnitt kleinbürgerlicher Verhältnisse, einfach und schlicht. Der Vater Bach's war Hof- und Stadtmusikus, der Händel's Amtschirurg des Amtes Giebichenstein und fürstlich sächsischer geheimer Kammerdiener und Leibchirurg, ein Posten, zu welchem sich sein emporstrebender Sinn vom einfachen Barbier hinaufgeschwungen hatte.

Die Stammväter Bach's und Händel's waren seit gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Thüringen ansässig; der des ersteren stammte aus Ungarn und war seinem Gewerbe nach ein Bäcker, der des letzteren aus Breslau und war thätig als Kupferschmied.*)

Es ist bekannt, dass die thüringer Bachfamilie durch verschiedene Generationen hindurch musikalisch thätig war, und dass die meisten Organistenstellen dieses Länd-

*) G. Fr. Händel's Stammbaum von K. Z. Fürstenau, Leipzig 1844.

chens mit Bachs ihre Besetzung fanden. Obwol mancher von ihnen ein tüchtiger Organist und Contrapunktist gewesen, so drang ihr Ruhm doch kaum über die Gränzen Thüringen's hinaus. Ihr einfacher Sinn fand hinreichenden Lohn in der Achtung ihrer Mitbürger und einen durch ihre Anstellung gesicherten, wenn auch bescheidenen Haushalt. Am meisten ist der Vater Sebastian's — Johann Christoph Bach — der Nachwelt eine interessante Persönlichkeit geblieben; weniger durch seine musikalischen Erzeugnisse, als durch ein wunderbares Naturereigniss. Er hatte nämlich einen Zwillingsbruder, dem er in allen Dingen so ähnlich war, dass die Frauen der beiden Männer sie nur durch ihre Kleidung von einander unterscheiden konnten. Ihre Compositionen waren sich eben so ähnlich; sogar ihre körperlichen Leiden waren gleichzeitig, und auch der Tod traf sie bald nacheinander.

Der sich im stillen Wirken genügende Geist der Familie Bach übertrug sich dem jungen Sebastian, wie sich der emporstrebende Sinn Georg Händel's seinem Sohne Georg Friedrich mittheilte.

Gedenken wir hier auch im Vorübergehen der Mütter unserer Helden, welche in Zucht und Ehren erblüht, in schlichter Frauentugend ihren häuslichen Pflichten oblagen und in treuer Mutterliebe das Herz ihrer Kinder zu füllen strebten mit dem köstlichsten Schatz des Lebens: mit Gottesfurcht und Gottvertrauen. Und nicht umsonst hatten sie gesäet; der Samen ging auf im Leben beider zu nie verwelkender Frucht.

Schon frühzeitig fingen die Knaben an sich zu entwickeln. Ihre musikalische Neigung machte sich eben so bald bemerkbar als geltend. Sie ward Veranlassung eine Charaktereigenschaft, ohne welche das Genie in sich selbst vergehen muss, ohne welche sein Gottesfunken im Racketenfeuer des Momentes auseinander sprüht, früh bei ihnen zu reifen. Es ist die Kraft des Willens, welche mit eherner Stirn ihr Ziel verfolgt und rastlos strebt und drängt bis dasselbe erreicht ist.

Ihre Kindheitsjahre verflossen, ohne der Nachwelt einen reichhaltigen Stoff der Unterhaltung zu geben, wie es z. B. mit dem Leben Mozart's der Fall ist. Sie waren keine Wunderkinder, welche die Welt in Erstaunen setzten; die Wunder blühten hier dem gewöhnlichen Auge unsichtbar, nach Innen. Obwol wenige Ueberlieferungen aus ihrer Jugendzeit dem Biographen zu Gebote stehen, so rundet sie sich doch durch das Familienleben, durch einzelne Ereignisse, zu festen Bildern ab. Wir sehen beide umgeben von elterlicher Liebe, bevorzugt von dem Mutterherzen. Während aber das Familienleben der alten Händels einen festen Rahmen um das Bild des feurigen Knaben schlingt, sehen wir denselben Rahmen bei der Familie Bach sich in Cypressen verwandeln. Schon im 10. Lebensjahre war Johann Sebastian eine Waise.

Im Ganzen scheint das erste jugendliche Erwachen des jungen Händel von mehr Freude umgeben als das Bach's. Die Eltern des ersteren waren wohlhabend, die des letzteren kannten, wie es das karge Gehalt der Orga-

nisten und Musiker jener Zeit mit sich brachte, die Einschränkung und Entbehrung. Von den ersten musikalischen Aeusserungen und dem ersten Musikunterricht Johann Sebastian's ist nichts bekannt; es lässt sich aber bestimmt annehmen, dass er von seinem Vater frühzeitig musikalische Unterweisung erhalten.

Von dem kleinen Händel aber weiss man aus dessen Mittheilungen, die er in späteren Jahren seinen Freunden gemacht und welche der Engländer John Mainwaring in dem Büchlein "Memoirs of the late Georg Frederic Händel, London 1760" — Chrysander nennt es die erste Biographie eines Tonkünstlers — gesammelt hat, dass seine Kinder-Augen nie glückseliger leuchteten, als wenn seine kleinen Händchen irgend ein Instrument zu fassen bekamen. Der Christbaum brachte auch stets in reicher Fülle Trompeten, Geigen, Pfeifen, Trommeln, wobei die Verwandten und Hausfreunde nicht müde wurden, sich an der närrischen Liebhaberei des Kleinen zu ergötzen. Als er aber das Alter erreicht hatte, wo er anfangen sollte die Schule zu besuchen, da zog sich die Stirn des Vaters in Falten, die musikalischen Scherze und Liebhabereien wurden nicht mehr geduldet, denn sie „zerstreuten und hinderten am Lernen.“ Und lernen sollte der Knabe! Aller Musik wurde mit Consequenz ausgewichen. Weder Thränen noch Bitten konnten den Willen des Vaters, welcher ihn zum Juristen bestimmte, ändern oder dessen Strenge gegen die Neigung seines Sohnes mildern. Nur heimlich und verstohlen, sogar unter Gewissensbissen — es war ja gegen des

Vaters Gebot! — wagte das Kind den Chorälen zu lauschen, welche allabendlich vom Thurm der Liebfrauenkirche abgeblasen wurden. Aber was ist selbst des reifen Mannes Wille gegen die Macht angeborener Neigung? — Der kleine musiknährische Bursche wusste sich irgendwo ein Spinett zu erschmeicheln oder zu kaufen; auch das wusste er zu erbetteln, dass es ihm auf den Boden getragen wurde und man gegen den Vater nichts davon verlauten liess. Da sass nun der Kleine „von Gottes Gnaden“ in stiller Nacht vor seinem Instrument, und überliess sich dem ersten Flügelschlag des Genius. —

In der Schule war er fleissig und machte gute Fortschritte. Dieses mochte des Vaters Strenge mildern und ihn bewegen, dass er in den Freistunden seinen musikalischen Vergnügungen nachgehen durfte; aber Unterricht, Musikunterricht den ersehnten, erhielt er nicht. Die Kühnheit und Willensstärke des Knaben führten ihn auch hier zum Ziel.

In Weissenfels lebte ein Fürst, welcher die Tonkunst in Ehren hielt, die Kirchenmusik pflegte und auch dem eben erblühenden ersten deutschen Singspiel ein Asyl an seinem Hof bereitet hatte. Wenn er den Vater bewegen würde?! — Es traf sich, dass der alte Händel nach Weissenfels reiste, aber umsonst flehte der Kleine mitzudürfen. Rasch hatte dieser einen Plan ausgedacht um seinen Willen durchzusetzen. Wie jener abfuhr, wusste er es einzurichten, dass er von ihm nicht bemerkt wurde. Nun lief er dem Wagen nach und hielt sich so, dass er

nicht gesehen ward. Eine weite Strecke Wegs war auf diese Weise zurückgelegt, als sein Vater endlich den Ungehorsamen gewahrte. Trotzig trat er vor ihn hin. Wie er aber in das zornige Auge seines Vaters blickte, da war der Trotz dahin, der Muth gebrochen und weinend bat der kleine Held, er möge ihn doch mitnehmen, so etwas würde er im Leben nicht wieder thun. Und der Alte nahm ihn mit.

In Weissenfels ging ihm nun unter den Musikern ein schönes Leben auf. Ueberall hatte er Freunde und Verbündete des Vaters Sinn zu erweichen; sogar den Organisten wusste er zu bewegen ihn am Schluss des Gottesdienstes auf die Orgelbank zu heben und spielen zu lassen. Der Fürst bemerkte es, hörte aufmerksam zu und liess den Knaben zu sich führen. Und als dieser unerschrocken sein Anliegen vorgebracht, überschüttete er ihn mit Lob, füllte seine Taschen mit Geld, dem Vater aber stellte er eindringlich vor, dass es sündhaft sei, ein angebornes Talent unterdrücken zu wollen.

Die Folge dieser Reise war, dass der junge Händel einen Musiklehrer erhielt: den damals in Halle hochgeachteten Organisten Friedrich Wilhelm Zachau. An dem Plan aber, dass er Jurist werden solle, wurde nichts geändert. Der Knabe trieb seine Musik mit glühendem Eifer ohne dabei seine anderen Studien zu vernachlässigen. Er spielte Klavier und Orgel; auch die Violine und Oboe, sowie alle Orchesterinstrumente wurden allmählig in

das Bereich der Musikübungen gezogen; ebenso fand der schaffende Sinn desselben Vorbilder in den zu jener Zeit berühmten Compositionen seines Lehrers Zachau, sowie in den Werken des zu Halle gebornen Frohberger, welcher in Wien 1695 als Hoforganist Kaiser Ferdinand III. starb; des Venetianers Alberti; des münchener Organisten Kerl's († 1690), sodann in den Werken Strunk's, Ebner's und anderer damaliger Meister. Das Componiren ging ihm rasch von der Hand; Orgelstücke und Kirchencantaten waren das Gewöhnliche, auch musste Woche für Woche etwas Neues „aufgetragen“ werden. — Von diesen frühesten Arbeiten ist nichts wieder aufgefunden. Händel aber äusserte in späteren Jahren heiter über seinen Eifer und seine Erstlingsversuche: „Ich componirte damals wie der Teufel, am meisten für die Oboe, die mein Lieblingsinstrument war.“ — *)

So hatte Händel ohngefähr sein zwölftes Jahr erreicht, als die erste Kunstreise nach Berlin unternommen wurde, der Stadt, wo die Schülerin Steffani's, die Freundin Leibnitz's, die „philosophische Königin“, die Churfürstin Sophie Charlotte — Gemahlin des zum König erhobenen Churfürsten Friedrich I. — der Tonkunst Ansehen und Schutz gewonnen hatte. Pfl egte sie doch selbst vom Klavier aus die Concerte und Opern, bei denen die Prinzen und Prinzessinnen mitspielten, zu leiten! Dorthin strömten Componisten, Sänger und Virtuosen aus aller

*) Chrysander, C. F. Händel I. p. 44.

Herren Länder und fanden freundliche Aufnahme. *) Da war es, wo der Knabe die erste Feuerprobe seiner ausserordentlichen Begabung bestand. Sein Klavierspiel hatte Bewunderung gefunden, und in allen Kreisen sprach man von dem jungen Virtuosen, in dessen Lob der ganze Hof, der greise Pater Attilio, welcher der beste Klavierspieler daselbst gewesen sein soll, mit ihm die ganze Zunft und Schaar der Musiker sich vereinigt hatte. Nur die Lippe des Italieners Buononcini lächelten spöttisch als man ihm mit Wärme die Leistungen desselben pries; er, der gefeierte Componist, fand es nicht der Mühe werth von dem Knaben Notiz zu nehmen. Als man aber nicht müde wurde ihm von seinen Fähigkeiten und namentlich von dessen Compositionstalent zu erzählen, ersann er eine exemplarische Probe für sie, welche auf einmal das ganze Geschwätz vernichten sollte. Er setzte eine chromatische Cantate mit einem Grundbass für das Klavier und gab letzteren Händel zur Begleitung. **) Der aber liess sich nicht beirren, setzte sich muthig an's Instrument und löste die schwierige Aufgabe mit der Sicherheit eines gewiegten Musikers. Buononcini's Ton wurde nun verbindlicher, ein Feind jedoch war erwachsen, ein Feind, dem er noch einmal mitten im Zenith des Ruhmes und der Manneskraft begegnen sollte.

Der junge Händel war kaum in's elterliche Haus zurückgekehrt, wo er mit Feuer und Lebendigkeit von den

*) Matheson, „Ehrenpforte“ S. 359.

**) Chrysander, G. F. Händel I, 53.

Erlebnissen in der Hauptstadt erzählte, als von Berlin ein Schreiben des Churfürsten eintraf, worin er das Verlangen aussprach den Knaben nach Italien senden zu wollen um ihn auf seine Kosten daselbst weiter ausbilden zu lassen. Der sorgliche Vater aber erkannte mit raschem Blick, dass diese Gunst seinem Sohn eine Sklavenkette umlegen würde, und die Freiheit sollte ihm gewahrt bleiben so lange es seinem Auge vergönnt sei über den hoffnungsreichen Knaben zu wachen. Mit aller Ehrerbietung wurde die Auszeichnung, welche allerdings nach damaliger Sitte den, welchen sie traf für den musikalischen Hofdienst gleich einem Leibeigenen bestimmte, nach dem Ausdruck Mainwaring's „in Unterthänigkeit verboten.“ —

Während sich so die Anlagen Händel's unter sorgfältiger Leitung und dem Schutz seines Vaters kräftig entwickelten, war **Johann Sebastian Bach** bereits mit thränendem Auge dem Sarge seiner Eltern gefolgt. In dem Hause seines älteren Bruders Johann Christoph, welcher Organist in Ohrdruff war, fand er eine Zufluchtsstätte und auch Unterweisung in der Musik. In der Zeit aber, in welcher sein Altersgenosse sich bereits das erste Lorbeerblatt errungen hatte, scheint jener noch mit den Anfangsgründen der höheren Kunst zu kämpfen, ja zu kämpfen! im eigentlichen Sinne des Wortes.

Die Kinderzeit Bach's hat nichts von jenem Sonnenglanz in welchem der jugendliche Aar Händel seine

Schwingen erhob, sie ist umflort von Trauer und Entbehrung. — Johann Christoph scheint dem Gedanken ferne gestanden zu haben durch Wohlwollen und Liebe den frühen Verlust der Eltern dem jungen Bruder zu ersetzen. Er war hart, streng und ohne Güte. Auch bei dem Klavierunterricht scheinen diese Eigenschaften hervorgetreten zu sein und mochten der Strebsamkeit Sebastian's wenig Erquickung und Befriedigung gebracht haben.

Ein geschriebenes Heft, welches Stücke von Froberger, Pachelbel, Buxtehude, Kerl und anderen berühmten Componisten enthielt, war der Brennpunkt der Lernbegierde Johann Sebastian's. Sein Bruder aber verweigerte es ihm hartnäckig und doch hing die ganze Seele des Knaben an dem Studium derselben! — Wie einst der innere Drang zur Musik den kleinen Händel über alle Schwierigkeiten siegen liess, so fand auch jener einen Weg sich in den Besitz des Buches zu setzen. Es war in einem Schrank, dessen Thüren mit Gitterwerk versehen waren; durch dasselbe zog er sich den ersehnten Schatz heraus. Es mussten nun die Musikstücke abgeschrieben werden, ohne dass der Bruder es merkte, aber am Tag ging das nicht und um des Nachts schreiben zu können, fehlte ihm Licht, und eines zu kaufen hatte er kein Geld. Da trocknete der Mondenschein die Thränen des Knaben, welcher in seinem Kämmerlein sass und emsig schrieb, während jener leuchtete. Dieser stille Freund kam und ging sechs mal ehe Sebastian mit seiner Arbeit fertig wurde. Sechs Monate hatte dieselbe gedauert. — — Bei beiden Geistes-

verwandten zeigte sich so frühzeitig jene eiserne Beharrlichkeit, welche durch ihr ganzes Leben ein Hauptzug ihres Charakters blieb. — Aber nicht lange sollte Sebastian sich seines eroberten Glückes freuen, sein Bruder entdeckte die Abschrift und nahm sie ihm weg.

Neues Elend brach über ihn herein. Sein Bruder starb und abermals war er obdachlos. Muthvoll ergriff er den Wanderstab und pilgerte mit einem Mitschüler namens Erdmann, welcher später zum Freiherrn erhoben und kaiserlich russischer Resident in Danzig wurde, nach Lüneburg. Seine herrliche Sopranstimme verschaffte ihm daselbst Aufnahme in dem Sängerkhor der Michaeliskirche. So dürftig sein Unterkommen auch war, so scheint sein Hoffnungsstern ihn doch nicht verlassen zu haben, auch da nicht, als seine Stimme mutirte und er in Folge dessen dasselbe wieder verlor. Und wieder griff er zum Pilgerstab. In Lüneburg hatte er sich fleissig im Orgelspiel geübt und vorzügliche Fortschritte gemacht. Hamburg, wo der hochberühmte Johann Adam Reinken die Besucher der Katharinenkirche mit seinem Orgelspiel erbaute, ward nun das Ziel seiner Wanderung. Reinken wollte er hören und von dessen Spiel ablauschen, was sich nur immer ablauschen liess. Auch nach Celle, wo der Herzog Wilhelm eine aus Franzosen gebildete Kapelle hielt, lenkte er seine Schritte. Da wollte er den französischen Geschmack kennen lernen. Mühsam und unter harten Entbehrungen trug er so die Körnlein seines Wissens zusam-

men und niemand ahnte unter dem dürftigen Gewand den zukünftigen König auf dem Gebiet der Kirchenmusik.

Das Jahr 1703 liess Bach neu aufathmen. Es brachte ihm eine Stelle als Violinist an der weimarischen Hofcapelle. Und kaum war ein Jahr vergangen, so erfüllte seine Berufung als Organist an die Liebfrauenkirche zu Arnstadt (1704), einen lang ersehnten Wunsch; er sah sich im Besitz einer der besten Orgeln seiner Zeit. Sein Amt liess ihm Musse genug sich seinem inneren Drange hinzugeben und seine Studien im Orgelspiel, wie im Componiren fortzusetzen. Wol schien im Vergleich mit der Grossartigkeit und dem Reichthum seiner späteren Schöpfungen, seine Entwicklung sich langsam Bahn zu brechen, — niemand lenkte seine Schritte, niemand leitete sorgsam seine Studien und ebnete den Weg seines Lebens. Das war es, was jene hemmte, aber das war es auch, was die Eigenartigkeit seines Wesens zu einer Kraft herausbildete, zu welcher jede Zeit staunend hinauf sehen wird.

Die Meister, an denen sich Händel emporgerankt, bildeten ebenfalls die Stützen der Geistesentwicklung Bach's. Von seinen ersten Compositionsversuchen ist der Nachwelt wenig geblieben. Das Wenige aber zeigt — nach C. H. Bitter — die Unterordnung unter conventionell Hergebrachtes, aus welchem jedoch bereits Sonnenblicke seiner mächtigen Schöpferkraft heraus scheinen. Aber sie sind vereinzelt, der Zusammenhang im Ganzen fehlt. — Dem Strome seiner Ideen scheint er während des Gottesdienstes oft einen zu freien Raum gelassen zu haben. In

einer Lebensskizze von Beisker findet sich die Bemerkung, dass die Gemeinde oftmals, ergriffen von dem wundersamen Orgelspiele Bach's, vergessen habe in den Gesang einzufallen. Das über seine Art und Weise die Choräle zu spielen aufgenommene amtliche Protokoll jedoch sagt, dass die Gemeinde dadurch „confundirt worden.“

Ueberhaupt scheint Bach's Amtsausübung ihn mehrfach, in nicht gerade erquickender Weise, mit dem Consistorium in Berührung gebracht zu haben. Besonders waren es seine „wunderlichen Variationen,“ die er in den Chorälen angebracht hatte, welche demselben Veranlassung zum Einschreiten gaben. Eine Stelle eines hierher bezüglichen Protokolles sagt: „Er habe ins Künftige, wann er ja ein *tonum peregrinum* mit anbringen wolle, selbigen auch anzuhalthen, und nicht zu geschwinde auf etwas Anderes zu fallen, oder wie er bisher im Brauch gehabt, gar einen *tonum contrarium* zu spiehlen.“ — Auch ausserdem beklagte sich die Kirchenbehörde über seine Eigenwilligkeit, welche Neuerungen und Abänderungen bei dem Figural, als Choral sich gestattete. Eine Amtsüberschreitung anderer Art trug ihm ebenfalls eine Rüge ein.

In Lübek war der Däne Buxtehude als Organist angestellt. Sein Ruf als solcher hatte sich über ganz Deutschland verbreitet. Bach, voll Gährung des nach Gestaltung ringenden Geistes, fühlte in solchen aussergewöhnlichen Erscheinungen künstlerische Offenbarungen, zu welchen es ihn gleichsam instinktiv hintrieb, um durch sie die höhere Entbindung und Klärung des eigenen

Genius zu finden. Nach Lübeck zog es ihn. — 1705 erbat er sich vier Wochen Urlaub um „ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen.“ Er achtete nicht der rauhen Jahreszeit, ihn schreckten nicht die 60 Meilen Entfernung, welche er, nur im Besitz geringer Mittel zu Fuss zurücklegen musste, es galt ja „ein und das andere in seiner Kunst zu begreifen!“ —

Die vier Wochen vergingen und gefesselt von dem Neuen, das ihm in dem Spiel Buxtehude's aufging, kümmerte er sich wenig um seinen Urlaub und blieb ein Vierteljahr im Verborgenen Zuhörer desselben. Von da hatte er seine „wunderlichen Variationen“ mit nach Arnstadt gebracht. Die eigenwillige Ueberschreitung der Vacanz, hatte aber auch den Zorn seiner Vorgesetzten entzündet, welcher in manchem Verweis sich entlud. Was wussten auch die Herren von der Macht des Gottesfunken Genie, welcher nach Form und Klärung drängt! In ihren Amtsbüchern befanden sich wol Verhaltensregeln für Stadtpfeifer, Organisten etc., etc., aber über jenen war nirgends etwas verzeichnet. — Bach aber liess ihn unbekümmert in sich walten und gab sich mit erneutem Eifer und Aufschwung seinen Studien hin.

Während sich die Schwingen Bach's im Stillen zu entfalten begannen, hatte **Georg Friedrich Händel** bereits als Operncomponist der Ruhmesgöttin in's Auge geblickt. Zu Anfang des Jahres 1705 war seine „Almira“ über die

Bühne Hamburg's gegangen, und hatte ihm nicht nur die freudigen Zurufe des Publikums, sondern auch die Zustimmung der Musikverständigen gebracht. Diese Oper, welche vom 8. Januar — 25. Februar zwanzigmal gegeben wurde, trug bereits, obwol noch weniger durchbildet und dem Geschmack der hamburger Opernrichtung jener Tage folgend, alle Eigenthümlichkeiten seines späteren Stils an sich. Chrysander bezeichnet denselben bei Besprechung der Almira treffend mit den Worten*): „Händel entrollt schnell und mit einem Zuge, mit beiden Armen gleichsam, ein breites Tonbild, und wickelt es schnell wieder auf noch bevor man es hat genauer betrachten können, um zu dem zu führen, was darauf folgen soll.“ — Das war es auch, was die Werke seiner neben ihm thätigen und berühmten Zeitgenossen Mattheson, Keiser, Telemann u. A. den seinigen gegenüber rasch in den Schatten stellte. — Aber das Jauchzen der Menge beirrte den Jüngling nicht, und während jene den Lohn ihrer Thätigkeit in Austern und Wein umsetzten, mit ihren Rechnungen kein Ende finden konnten, gab er ruhig, nach wie vor, seine Lektionen, arbeitete mit Freudigkeit weiter und hielt das Gewonnene zusammen. Eine feste Sittlichkeit liess Händel manchen Abgrund unversehrt überschreiten; sie, und die Einfachheit**) seines Wesens und seiner Bedürfnisse, inmitten einer überaus schlüpfrigen und prunksüchtigen Genossen-

*) Chrysander, G. F. Händel I., 14.

**) Chrysander, G. F. Händel I., 124.

schaft, setzten in ein noch grösseres Erstaunen als seine Anlagen selbst.

Händel hatte von seinem berliner Besuch bis jetzt, eine bedeutende Entwicklungsphase zurückgelegt. Nach jenem Aufenthalt waren wol die musikalischen Studien mit gleichem Fleiss und gleicher Lust fortgesetzt worden wie vordem, der Vater hatte aber auch nichts an dem Entschluss, dass sein Sohn Jurist werden solle, geändert. Und dieser ehrte des Vaters Wunsch und Wille; und war bestrebt auch nach dieser Seite die Erwartungen desselben zu erfüllen. Selbst als der Tod ihn ihm entrissen hatte (1697), bemühte er sich noch allen Ernstes zum Studium der Rechte und noch nicht siebzehn Jahre alt, hatte er bereits die Lateinschule absolvirt. Das Studentenbuch der ums Jahr 1694 gestifteten und sich eines raschen Aufblühens erfreuenden Universität zu Halle, weist unter dem 10. Februar 1702 seine Einzeichnung als Student nach. Von ihm selbst geschrieben ist da zu lesen:

„10) Georg Friedrich Händel, Halle-Magdeburg.“

So studirte er das Jus und die Musik, bis er in letzterer die überwiegenden Fähigkeiten erkannt und seine Ausbildung die Stufe erlangt hatte, welche ihn gestattete selbstständig das Feld der Oeffentlichkeit zu betreten. Zu dieser Wendung des bisher verfolgten Lebensplanes gab ihm der Antrag des hallenser Magistrats, die Organistenstelle an der Schlosskirche zu übernehmen, die äussere Veranlassung. Er nahm diese an und verwaltete mit Eifer und Treue sein Amt, bestrebt wie Bach, den Gottesdienst

mit seiner Kunst zu heben. Aus seinen Mitschülern bildete er einen Chor, componirte Cantaten — mehrere hundert soll er damals gesetzt haben — und führte dieselben sorgfältig einstudirt, an Sonn- und Festtagen auf. Bis 1703 versah er das Amt. Da hielt es ihn nicht länger im kleinen Städtchen, er musste die Welt sehen und seine Kräfte weiter versuchen.

Die reiche Hansestadt an der Elbe hatte schon seit einigen Jahrzehnten die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich gezogen. Ein deutsches Singspiel, nicht aus der Kasse eines Fürsten und zur Ergötzung des Hofes und eingeladener vornehmer Persönlichkeiten, war da erstanden, sondern eines aus den Mitteln einiger Bürger, an welchem Jedermann gegen mässiges Eintrittsgeld Theil nehmen und sich erfreuen konnte. Georg Mattheson und Reinhard Keiser waren dazumal die Regenten der hamburger Bretterwelt. Und während das leichtfüssige Genie Keiser's das Publikum mit dem Sprühregen seiner tändelnd zärtlichen Melodien ebenso überschüttete wie bezauberte, wusste sich Mattheson, das Universalgenie, das heute Sänger und Schauspieler, morgen strenger Kritiker war, heute Opern und morgen Kirchenwerke setzte, und durch seine gelehrte Miene sich für lange Zeit einen Autoritätenstuhl erworben hatte, bei der Menge und den Musikern in grossem Respekt zu erhalten. — So gross aber der Ruf der hamburger Oper war, und so beachtenswerth sie vom musikgeschichtlichen Standpunkt ausist, so lässt sich ihr positiver Werth mit den wenig Worten bezeichnen: dass sie volks-

thümliche Elemente angebahnt, sonst aber keinen höheren Lebensinhalt besass. Ihr Zweck war zu unterhalten und die Menge zu amüsiren. Die Musik, übernommen aus der Hand der Italiener, war leichtfertig gearbeitet, die Texte von einer Frivolität und Nüchternheit, wie sie kaum eine andere Epoche aufzuweisen hat. Letztere fanden ihre Fabrikanten in den Poeten Postel, Bressand u. A., welche mit den genannten Musikern die Élite der hamburger Operngesellschaft zu Anfang des 18. Jahrhunderts bildeten. Dorthin wanderte Händel, um von da für viele Jahre hinaus, seine musikalische Richtung bestimmt zu erhalten.

Im Jahre 1703 stand Händel an der zweiten Violine des Opernorchesters unter Mattheson's Leitung und stellte sich wie dieser äusserte*) „als ob er nicht auf fünf zählen könnte.“ — Aber bald sollte er Alle in Staunen setzen. 1704 trat er mit seiner „Passion nach dem 19. Capitel des Evangeliums Johannes“, gereimt von Postel, mit Beifall vor die Oeffentlichkeit. 1705 kam seine *Almira*. Ihr folgte der „*Nero*“, oder wie der Titel auf dem Textbuch lautet: „Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, Oder: *Nero*, In einem Singspiel, Auf dem Hamburgischen Schauplatz vorgestellt. Anno 1705“**). — In wenig Texten ist der sittliche Stumpfsinn in höherem Grade ausgebildet wie in diesem; eine Bemerkung, welche die ge-

*) Ehrenpforte p. 93.

**) Text von Teusking unter Postel's Leitung.

sammte Textverfasserei jener Tage trifft. Händel selbst sprach in Bezug auf sie die denkwürdigen Worte: „Wie soll ein Musikus was Schönes machen, wenn er keine schöne Worte hat?“ Trotzdem vermochte er, befangen von jenen Zuständen, sich nicht über dieselben zu erheben.

Sein Aufenthalt in Hamburg währte von 1703 — 1707. Noch zwei Opern, „Florinde“ und „Daphnis“, fallen in diese Epoche und begründen mit den vorhin genannten, seinen Ruf als Operncomponist. Daneben setzte er noch eine Menge andere Texte, für weltliche und geistliche Zwecke, in Musik. Psalmen, Cantaten, sowie Stücke für Klavier, Violine und andere Instrumente. Aber sie verschwanden, nicht wegen geringeren Werthes, neben seinen Opern: es war die Zeit, wo die Oper das musikalische Scepter führte und die kirchlichen Werke nur solcher Tonsetzer durchdringen konnten, welche durch jene sich bereits Lorbeern errungen hatten. Händel war in Hamburg gewachsen, aber wandelte noch — obwol die Grösse seiner Natur sich nie verbergen konnte — den breiten Weg der Gewohnheit und des Ueblichen.

So sehen wir ihn nun das altgelobte Land der Töne betreten, zu welcher Wanderung Hamburg das Vorspiel geliefert. Nach Italien lenkte er seine Schritte. Wir sehen ihn am Hofe zu Florenz, wo sein „Rodrigo“ mit bedeutendem Erfolg aufgeführt wird. Wir hören in Venedig die begeisterten „Viva il caro Sassone!“ bei Auführung seiner „Agrippina“ (1708). Wir sehen ihn weiter wandern nach Neapel und Rom, überschüttet von

den begeisterten Zurufen der Menge. Und gewahren ihn inmitten der Grossen und Mächtigen des Landes, umgeben von Glanz und Reichthum, — aber unwandelbar wie in den Tagen Hamburg's, ist die Reinheit seiner Sitte, die Einfachheit und Bescheidenheit seines Wesens, wie die Festigkeit seines Sinnes. Letztere wurde in Rom erprobt. Einer der Cardinäle nämlich versuchte — wahrscheinlich auf Wunsch des Papstes — Händel zum Uebertritt in die katholische Kirche zu bewegen. Aber einfach erwiderte er, dass er weder Geschick noch Beruf besitze um über die Dogmen und Unterscheidungslehren selbstständig Nachforschungen zu halten; aber so viel könne er versichern, dass er festiglich entschlossen sei, als ein Glied derjenigen Kirchengemeinschaft, in deren Schoss er geboren und erzogen, Zeit seines Lebens zu verharren.

Auch Männer von bleibender musikalischer Bedeutung gewann er sich zu Freunden, wie z. B. Allessandro Scarlatti, Antonio Lotti, welche die Häupter der neapolitanischen und der venetianischen Schule waren. Als Orgel- und Klavierspieler feierte er ebenfalls Triumphe. In Rom hatte er sich in einen künstlerischen Wettstreit mit dem berühmten Domenico Scarlatti, dem Begründer des virtuosen Klavierspiels, und welcher auch ein vorzüglicher Orgelspieler war, begeben. Auf der Orgel trug Händel den Sieg davon, auf dem Klavier blieb er unentschieden. Die aufrichtige Bewunderung Scarlatti's war für seinen Rivalen so gross, dass er noch in hohem Alter, wenn er dessen Namen nannte, ein Kreuz schlug und das Haupt entblösste.

Bis zum Jahr 1710 weilte Händel in Italien. Sein rasch aufnehmender und verarbeitender Geist, sowie sein offener Blick für Zustände und Verhältnisse, hatten sich bald gesättigt mit allem Bedeutenden italienischer Tonkunst. Auch in diesen Jahren componirte er viel für weltliche, wie für kirchliche Zwecke; aber diese Werke, ob schon geschmückt mit imposanten Zügen, erheben sich in ihrem Werth nicht über die seiner Zeitgenossen.

Er kehrte nun wieder zurück nach Deutschland und wandte sich nach Hannover, wohin ihn die italienische Oper, welche unter der Leitung des greisen Abbé Stefani stand, gezogen haben mag. Letzterer wurde bald zum Bischof ernannt und Händel die Direktion der Oper übertragen. Aber ehe dieser seine Thätigkeit begann, erbat er sich einen Urlaub um nach England, wo er am Hof viele in Italien erworbene Freunde besass, zu reisen. Er machte den Umweg über Halle, den Ort wo er geboren, wo ihm noch die theure, aber leider erblindete Mutter lebte. Auch den alten Lehrer Zachau besuchte er. Ein erhebendes Bild wird es der Nachwelt immer bleiben, wie der grosse gewaltige Mann, dessen stolzer Nacken sich keinem Menschen gebeugt, es thut um seiner Mutter Hand zu küssen; wie er nicht müde wird seinem alten Lehrer, welcher arm und von ihm unterstützt wurde, in kindlicher Einfachheit die Versicherung seines Dankes zu geben.

Gegen Ende desselben Jahres (1710) kam er in England an, wo der Adel wie der Hof ihn glänzend empfing.

Der Direktor des Haymarket-theatre, Aaron Hill, verstand ihn sogleich für einen Operntext „Rinaldo“ zu interessiren, welchen Händel, wie man sagt, in 14 Tagen componirte. Die neue Oper gefiel ungemein. Der Musikalienverleger Walsh soll in kurzer Zeit 1500 Pfd. Sterl. mit ihr verdient haben. Händel, der das hörte, sagte ihm hierauf in seiner trockenen, humoristischen Weise: „Mein lieber Walsh, damit Alles zwischen uns gleich sei, componiren Sie die nächste Oper und ich verkaufe sie.“

Nach verflossenem Urlaub kehrte er zurück nach Hannover, wo er ohne Unterbrechung zwei Jahre als Operndirigent thätig war. Aber sehnsuchtsvoll zog es ihn hinüber nach England. Er wirkte sich darum einen zweiten Urlaub [1712] aus, in welchem es hiess, dass er sich nach Verlauf einer „geziemenden Zeit“ wieder einzustellen habe. Und wieder wurde er dort freudig begrüsst, und durch die Oper und das dortige Leben, welches in allen Verhältnissen viel grossartiger und freier wie das deutsche, seinem aufwärtstrebenden Sinn verwandter als dieses war, so gefesselt, dass er, wie einst Bach seines arnstädter Orgeldienstes, des hannoveraner Kapellmeisteramtes und die „geziemende Zeit“ vergass, und in England blieb.

Hier, in England, fand Händel für sein rastloses Weiterstreben den geeigneten Boden, und wir sehen ihn allmählig jene geistige Höhe ersteigen, welche sein Haupt mit dem Lorbeer der Unsterblichkeit geschmückt. Bald wurde ihm Gelegenheit gegeben, als Tonsetzer zu glänzen. Die Feier des Utrechter Friedens veranlasste ihn zu seinem

„Tedeum und Jubilate“ (in D, 1713), welches Werk die Reihe seiner bedeutenden Schöpfungen eröffnete. Die Königin Anna setzte ihm hiefür ein lebenslängliches Gehalt von 200 Pfd. Sterl. aus. Bald jedoch starb die Regentin, und der von ihr gehasste Churfürst von Hannover landete am 18. September 1715 in Greenwich, um als Georg I. den englischen Thron zu besteigen. Händel war nicht wohl bei diesem Thronwechsel, denn er fühlte dass der contractbrüchige Kapellmeister nicht vor des Königs Augen erscheinen konnte. Dieser ignorirte ihn. Während die königlichen Mitglieder fast allabendlich die Opernvorstellungen besuchten, hielt der König, obgleich Musik die einzige unter den Künsten war, welche er liebte, sich ferne. Für Händel's Stellung wurde das immer drückender und er sann darauf ihn zu versöhnen. Eine grosse Wasserpartie bot die erwünschte Gelegenheit. Händel componirte das unter dem Namen „Wassermusik“ bekannte Musikstück, verbarg sich und seine Musiker am Bord der königlichen Yacht und mitten auf dem Wasser reichte er auf ein mit dem Baron von Kielmannsegge und Lord Burlington verabredetes Zeichen, sein musikalisches Bittgesuch ein. Der König war überrascht, die Musik gefiel ihm und dem Pflicht vergessenen Kapellmeister wurde verziehen. Zum Zeichen seiner Versöhnung erneute er die frühere Gage Händel's mit einer Zulage von 200 Pfd. Sterling. Dieser blieb nun, mit Ausnahme einiger kurzen Reisen, für immer in England.

Händel's Leben gestaltete sich glänzend. In

den prachtvollen Räumen der höchsten Kreise war er ein heimischer Gast, und die bedeutendsten Männer Englands nannte er seine Freunde. Seine Hauptthätigkeit galt auch jetzt der Oper, wo er unumschränkte Herrschaft sich erwarb. Bis 1720 hatten ihn englische Grosse, insbesondere der Herzog von Chandos, bei welchem er in Cannoe Musikdirektor war, beschäftigt. Auf seine Veranlassung componirte er das erste englische Oratorium „Esther“, wofür er ihm 1000 Pfd. Sterling auszahlen liess, eine Summe, wie sie weder vor noch nach ihm ein deutscher Componist für irgend ein Werk erhalten. — Da begann bei ihm ein neuer Lebensabschnitt, welcher sein künstlerisches Wirken wol nicht in neue Bahnen direct führte, aber sie einleitete und ihm erhöhte Bedeutung gab.

Durch Subscription des Königs und Adels wurde die königliche Akademie der Musik errichtet, welche sich die Aufgabe gestellt, Musteraufführungen der besten italienischen Opern zu bringen. Händel wurde mit der artistischen Direction betraut, sowie beauftragt, ein diesem Plan entsprechendes Künstlerpersonal zu engagiren. — Bis jetzt hatte er ein freudiges Künstlerleben gelebt, dessen Sonne noch wenig umhüllt war. Er hatte gestrebt und hatte geschaffen mit Feuer und Kraft, — aber noch hatte ihn nichts herausgefordert zum Kampf mit den Verhältnissen, die dem Künstlerpfad nur zu oft Dornen streuen. Mit der Berufung zur Leitung der neuen Akademie ist sein sonniges Künstlerwallen vorbei; sie hat das Signal gegeben, und der Sturm des Lebens beginnt!

Auch **Bach** war inzwischen nicht müssig gewesen; auch er hatte seine Wanderjahre zu vollenden. Aber während derselben tönt kein Viva einer begeisterten Menge an unser Ohr, nirgends finden wir ihn umgeben von dem äusseren Glanz des Lebens, und der Blick sucht ihn vergebens unter den Gefeierten jener Tage. Und doch war sein Sinn nicht minder kühn und hoch, seine Kraft nicht minder gross, — aber die Palmen um die er rang, waren anderer Art. —

Bach's Weg war mühsam und steil, er wandelte den des Einsamen und des Autodidakten. Dieses liess ihn auch auf keinen Seitenpfad kommen und unwandelbar war seine Seele gefüllt mit dem Gottesworte, dessen Kraft er hineinzutragen strebte in den Strom der Harmonie. Bach hat nie eine Oper componirt, unverrückt hing sein Auge an dem Dom des Herrn, den er zu schmücken mit seiner Kunst als höchste Ehre des Erdendaseins erachtete. Es war das die von ihm übernommene ideelle Erbschaft der Organistenfamilie Bach, welche durch ihn ihre Verkörperung fand.

In Arnstadt mag es Bach nicht besonders behagt haben. Schon im Jahre 1708 siedelte er in die freie Reichsstadt Mühlhausen, als deren erster Organist über. Er war da 22 Jahre alt. Sein Sinn für häusliches Leben und Glück schien jedoch schon sehr ausgeprägt, denn wir finden ihn hier an der Seite seiner ersten Lebensgefährtin, welche ihn mit acht Kindern — darunter den nachmals berühmten Friedemann und Emanuel — beschenkte. Wie in Arnstadt, so war auch hier sein ernstes Verlangen dahin ge-

richtet, die Kirchenmusik nach seinem Sinn zu verbessern. Aber wie dort, so fand er auch hier kein Verständniss für seine Bestrebungen und Konflikte mit seinen Vorgesetzten wiederholten sich. Wie erfüllt Bach von seinem Beruf, wie fest sein Sinn auf den einen Punkt gerichtet war, geht aus dem „Pro memoria“ hervor, welches er dem mühlhauser Magistrat übersandte und seinen Rücktritt aus dem Amte anzeigte. Eine „regulative, wohl zu fassende Kirchenmusik zu Gottes Ehren“ d. h. eine solche, die den inneren Bedürfnissen und äusseren Formen des Gottesdienstes gleichmässig entsprach, und in systematischer Ordnung und Vollständigkeit ausgeführt werden konnte, das war der „Endzweck“ seiner Bestrebungen*). — Der Magistrat vermeinte jedoch ein richtigeres Urtheil zu haben, denn was Bach auf der Orgel spielte, war nicht so streng choralmässig, wie er es von seinen Vorgängern gewohnt war, und so liess man den jungen Organisten ziehen.

Bach liess sich nun in Weimar nieder, wo er bei einem früheren kurzen Aufenthalt Gelegenheit gefunden am Hofe zu spielen und alle in warme Bewunderung versetzt hatte. Von da wurde ihm (1708) die Stelle als Kammer- und Hoforganist übertragen. Hier, wo er bis zum Jahre 1717 blieb, entfaltete sich die Meisterschaft seines Orgel- und Klavierspiels innerhalb der von ihm vertretenen Richtung bis zur Vollendung. Sein Ruf als Orgelspieler drang von da in die Nachbarländer und brachte ihm manche An-

*) Bitter, Johann Sebastian Bach.

erkennung. 1707 war es, wo er nach Dresden an den Hof geladen wurde, um mit dem hoffärtigen französischen Organisten Marchand einen musikalischen Wettstreit zu bestehen. Dieser nämlich war längere Zeit aus Frankreich verbannt. Der Beifall des pariser Hofes und der Franzosen hatten ihn übermüthig gemacht und leichtsinnig verschwendete er seine glänzende Einnahme, während seine Gattin darbte. Der König, davon unterrichtet, befahl in Folge dessen, dass Marchand nur die Hälfte seines Gehaltes erhalten und die andere Hälfte seiner Frau ausgezahlt werden solle. Hierauf hatte Marchand zu Versailles die Messe zu spielen. Auf einmal verstummte die Orgel und der Organist verliess die Kirche. Der König liess sogleich nach dem Grund dieser befremdenden Handlungsweise fragen, worauf er protzig erwiderte: „Da meine Frau die Hälfte des Gehaltes bezieht, so kann sie auch die andere Hälfte der Messe spielen.“ — Er wurde verbannt. In Dresden jedoch setzte seine Kunstfertigkeit in Erstaunen und trug ihm eine Anstellung ein. Aber auch hier wurde seine Anmassung, namentlich der Collegenschaft, unerträglich und man beschloss ihn zu demüthigen. Mit Genehmigung des Churfürsten lud man Bach nach Dresden ein und führte ihn, ohne dass Marchand es wusste, in ein Hofconcert, wo dieser eben spielte. Als er geendet, wurde Bach aufgefordert, die Flügel zu versuchen. Wie im Spiel nahm er das Thema des andern auf und veränderte es vielfach in nie gehörter Weise. Am andern Tage sollte nun zwischen beiden ein Wettstreit auf der Orgel beginnen; als aber die Stunde da

war, meldete man dem anwesenden Hof, „dass der Franzose mit der ‚geschwinden Post‘ vor Tagesanbruch fort sei.“ — Der Churfürst übersandte hierauf Bach 100 Louisd'or, welche aber durch einen unehrlichen Bedienten unterschlagen wurden.

Es war ohngefähr um dieselbe Zeit als Bach eine Berufung vom Fürsten von Anhalt nach Cöthen erhielt und sie annahm. Hier fand er Gelegenheit Compositionen anderer Meister zu studiren und das selbst Errungene mehr zu klären und zu sichten. Schon jetzt war sein musikalisches Wissen und Können über das Bereich des Hergebrachten hoch hinaus gewachsen und die Formen wurden von ihm beherrscht mit wunderbarer Fertigkeit. Noch aber war die volle Reife nicht da, welche seinen Genius in ganzer Grösse enthüllte. Hier in Cöthen legte er für dieselbe seine zweite Vorbereitungsstufe zurück. Arnstadt, Mühlhausen, Weimar bilden die erste; da erlangte sein Orgel- und Klavierspiel seinen Höhepunkt, und nun wandte er sich plötzlich der Instrumentalmusik zu. Wie aus dem gefeierten Operncomponisten Händel der unsterbliche Oratorienfürst sich entwickelte, so bedurfte Bach der Instrumentalmusik als Durchgangspunkt zur unvergänglichen Herrschaft innerhalb der Kirchenmusik. — Hier in Cöthen entstand der grösste Theil des „wohltemperirten Klaviers“, kleine Präludien, die Inventionen, viele Concerte, Sonaten und Phantasien.

In Cöthen traf ihn häusliches Leid. Er verlor 1720 seine Frau. Sein kräftiges Gemüth aber, wol auch die Sorge

um die hinterlassenen Kinder, liessen ihn seinem Schmerz sich nicht zu lange hingeben. Er schloss einen zweiten Herzensbund mit des herzoglich weissenfels'schen Hofmusikus Wülken's Tochter, welche eine gute Sopranistin gewesen sein soll. Wie innig warm Bach's Liebe war, davon erzählt die köstliche Weise, die noch jetzt im Herzen und Mund der Thüringer als Volkslied fortlebt: „Willst Du Dein Herze schenken, so fang es heimlich an.“ — Muthmasslich hatte er es ihr als Bräutigam gesandt. Aus der zweiten Ehe erwuchsen ihm 12 Kinder; unter ihnen Johann Christoph, der sogenannte bückeburger, und Christian, der londoner Bach.

Von Cöthen aus machte er eine Reise nach Hamburg, wahrscheinlich um als Bewerber der Organistenstelle, welche der beinahe hundertjährige Reineken versah, aufzutreten. Letzterer hörte Bach's Orgelspiel und umarmte ihn mit den Worten: „Ich dachte diese Kunst wäre gestorben; nun ich sehe, dass sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen!“ — Bach erhielt dennoch — warum ist unbekannt — diese Stelle nicht.

Da starb in Leipzig Kuhnau, der greise Cantor an der Thomasschule. Bach ward sein Amtsnachfolger 1723. Und nun beginnt in dessen Thätigkeit jene weitgreifende Epoche, welche seinen Genius in voller Kraft entfaltete und ihn die hohe Mission, die immer so mächtig drängend in ihm sich bekundet hatte, erfüllen liess. Wir begrüßen nun Bach den Meister!

Staunenerregend ist die Thätigkeit, welche er in

Leipzig entwickelte. Als Cantor an der Thomasschule, war er zugleich Musikdirector an den beiden Hauptkirchen der Stadt, sowie an der St. Petri- und der Neuen Kirche. Und ausserdem hatte er noch die Thomasschüler in der Musik zu unterrichten. Nun gab es zu schaffen! Motetten, Cantaten, Hymnen entsprossen in unglaublicher Schnelle und üppiger Fülle seinem Geist. Nur einem Künstler, welcher die Form in voller Meisterschaft beherrschte, konnte es möglich sein, so ausserordentlich viel zu schaffen. Auch fand er hier endlich die Genugthuung sich einen Freund, welcher seine Bestrebungen theilte und unterstützte, zu erwerben. Der Superintendent Salomon Deyling war es, welcher 27 Jahre gemeinschaftlich mit ihm an dem Gedanken arbeitete die kirchliche Feier zu beleben, Predigt und Kunstgesang in Verbindung zu bringen und das Gotteshaus zu schmücken mit Herz und Sinn erhebendem Gesang. Dem jedesmaligen Evangelio gemäss wählte Bach seine Musik, ja, um ganz sicher zu gehen, schickte er jedesmal an Deyling mehrere Cantaten zur Auswahl.

Weniger wohlthuend war Bach's Verhältniss zu den Rektoren der Schule. Wol war einer, Gessner, sein Freund, aber der spätere, Ernesti, hatte keinen Sinn für Musik und sah in ihr nur ein Ding, geschaffen, um von ernstesten Studien abzuhalten. Mit ihm lebte er in beständiger Reibung, welche so weit ging, dass sie zur Kenntniss der leipziger Stadtbehörde kam. Es lässt sich allerdings nicht leugnen, dass Bach nicht zu den schmiegsamen Naturen gehörte und er im Bewusstsein seines künstlerischen

Wirkens in seiner Amtsausübung das that, was ihm das Richtige schien, ohne sich dabei um die Vorschriften und Wünsche Unberufener zu kümmern. Man beurtheile aber gerade diese Seite seines Wesens nicht zu rasch. Hartnäckigkeit und Unbiegsamkeit sind nicht ein dem Künstler gütig bewilligtes Vorrecht, sondern eine Nothwendigkeit seines Wesens, namentlich des reformatorischen und bahnbrechenden Genies. Die Schulbehörde Leipzigs sah aber nur die „Eigenwilligkeit“ des „untergeordneten Beamten“ und das stolze Schweigen Bach's bei ihrer Zurechtweisung, entflammte nur noch mehr ihren Zorn. Da brach das Unwetter los, man nannte ihn „incorrigibel“ und beschloss „dem Cantor die Besoldung zu verkümmern.“ Und was hatte der denn eigentlich gewollt? Eine für unsere Begriffe höchst bescheidene Besetzung der Chöre und des Orchesters um seine grossartigen Weihegesänge zur Aufführung bringen zu können. Für seine Doppelchöre verlangte er eine Besetzung von zwölf Personen, und anstatt des zu vier Stadtpfeifern, drei Kunstgeigern und einem Gesellen zusammen geschrumpften Orchesters, nur die doppelte Anzahl! —

Noch mehr aber reizte es den Stadtrath, dass Bach, anstatt über die Verkümmern seiner Besoldung zu klagen, sie mit Stolz ignorirte und eine Beschwerde erhob, dass der Rath die Kirchenmusik herabkommen lasse und die Gemeinde durch mangelhafte Ausführung der Musikwerke nicht in die rechte Stimmung versetzt werden könne. Er, der Meister, der seiner Mission mit Hintenansetzung seiner

ohnedies knapp gehaltenen Lebensbedürfnisse, sich treu hingab, er war gestraft worden von seinen Vorgesetzten! Demüthigend und kränkend war diese Behandlung und reizte ihn sich die äussere Geltung zu verschaffen, welche ihn vor Aehnlichem sicher stellen könne. Nun componirte er eine sogenannte kurze Messe, deren Chöre die Anfänge seiner riesenhaften Hmoll-Messe bilden, widmete sie dem jungen Churfürsten Friedrich August II. (1733) und bewarb sich um einen Titel. Drei Jahre später wurde er „umb seiner guten Geschicklichkeit willen“ zum königlichen Hofcompositeur ernannt. Das war der äussere Glanz, welcher ihn umgab!

Und Bach wirkte und schuf weiter, trotz der vielen ihm entgegenstehenden Verhältnisse, trotz vieler Kümmer- niss in der Familie, welche ihm namentlich sein genialer, aber unharmonisch angelegter Sohn Friedemann verursachte. Es entstanden seine mehrstimmigen Choräle, sein „Weihnachtsoratorium“, seine „Passionsmusiken“, seine grosse Hmoll-Messe, eine Masse kleinerer Werke für die Kirche, sowie viele Orgel- und Klavierstücke. Von all diesen Schöpfungen erlebte er nur von acht die Veröffentlichung durch den Druck; und selbst diese waren kaum abzusetzen; ja, einen grossen Theil der Exemplare vertheilte er „gratis“ an seine Freunde. Die Zeit stand dem Ernst des Bach'schen Wesens ferne.

Mit wenig Unterbrechungen übte er kräftig und rührig sein Amt aus bis zu seinem Tode. Einige Reisen nach Dresden um italienische Musik zu hören und sich, wie er

zu seinem Sohne Friedemann zu sagen pflegte, an den „schönen Dresdner Liederchen“ zu erfreuen, und seine berühmte potsdamer Reise im Mai 1747, — ist alles, was seine Thätigkeit unterbrach. In Dresden war er gern; dort hörte man stets mit Bewunderung sein gewaltiges Orgelspiel, welches bei jedem Besuch die Sophienkirche durchbrauste. Hier zählte er zu seinen Verehrern namentlich Adolf Hasse und dessen Frau, die schöne Faustina Bordoni. — In Potsdam war es der grosse Fritz, welcher mit Verehrung zu dem alten Meister hinauf sah, welcher ihn selbst in seinem Schloss von Instrument zu Instrument führte — Friedrich der Grosse besass eine reiche Auswahl der besten jener Zeit, — die er alle probiren musste. Und wie Bach „probirte“, davon spricht sein „Musikalisches Opfer, Sr. Majestät dem König von Preussen allerunterthänigst gewidmet“, ein Fugenwerk, in welchem er das vor dem König frei phantasirte, in kunstgerechter Durcharbeitung niederlegte.

Die Reise nach Potsdam, zu welcher er von Friedrich dem Grossen eingeladen war, ist der letzte Sonnenblick seines Lebens gewesen. Kummer und Leid folgten. Er hatte eine Augenschwäche, welche aus Mangel an Schonung — um seine Compositionen nur einigermaßen zu verbreiten, musste er sie, weil er keinen Verleger fand, selbst graviren — mehr und mehr zunahm. Zweimal wurde er operirt, die Operation misslang und sein Augenlicht erlosch. Viele Arznei störte seine so kräftige Natur; ein sechsmonatliches Siechthum folgte, und endlich am 28. Juli 1750, Abends ein

Viertel auf neun Uhr, entfloh der Genius seiner irdischen Hülle. — Und keine Zeitung, keine Leichenfeier berichtete, dass der grosse Cantor gestorben, nur ein Zettel, aus der Leichenschreiberei herstammend, welcher sich auf der Stadtbibliothek zu Leipzig vorfand und da noch befindet, theilt mit:

„Ein Mann, 67 Jahre alt, Herr Johann Sebastian Bach, Capellmeister und Cantor an der Schule zu St. Thomas, auf der Thomasschule, wurde mit dem Leichenwagen begraben, den 30. Juli 1750.“

— — — — —
— — — — —

Auch dem kühnen **Händel** blieb die Leidensschule nicht erspart. — Seit 1720 an der Spitze der neu gegründeten Akademie war er Herrscher der Oper und ein Kometenschweif glänzender Künstlererscheinungen war geknüpft an seinen Willen. Wir finden unter den Operberichten der Akademie Namen wie Baldasari, Senesino, Carestini, Beard, Cuzzoni, Strada, Francesino, Cibber, Frasi u. A., Künstler ersten Ranges, welche unter seiner Leitung sangen. Unter glänzender Ausstattung gingen die besten italienischen Opern über die Bühne, darunter die Händel's, „Rhadamist“, „Muzio Scävola“, „Floridante“, „Ottone“, „Flavis“, „Giulio Cesare“, „Tamerlane“, „Rodelindo“, „Scipio“, „Alessandro“, „Admeto“, „Ricardo I.“, „Sirse“, „Tolemeo“ u. A.

Wol traten auch Gegner auf, darunter der Componist Buononcini, dem der vielversprechende Knabe Händel auf seiner ersten Kunstreise begegnet war, und dessen Melodiengetändel dem grossen Publikum mehr zusagte als Händel's Ernst. Namentlich waren es die Italiener, welche es nicht ertragen konnten, dass ein Deutscher die musikalische Suprematie am englischen Hofe sich errungen hatte. Aber Händel schien gefeit gegen ihre Intriguen und die höchsten Triller und Läufe derselben mussten verstummen vor der Grossheit seiner Harmonien. Mit den Sängern fertig zu werden gelang ihm weniger, denn diese waren gewohnt, den Componisten als ihretwegen auf der Welt anzusehen, und schwer war es ihren Launen zu begegnen. Brach er auch dazwischen ihren Trotz, wie einmal den der Sängerin Cuzzoni, — die moralisch und körperlich ebenso hässlich war wie ihr Gesang bezaubernd, — welche er, als sie eine Arie nicht eher singen wollte, bis sie nach ihrem Willen abgeändert sei, in heftigem Zorne zum Fenster hinaushielt und ihr drohte sie hinab zu werfen, wenn sie eigensinnig bleiben wolle, wobei er ihr zudonnerte: „Madame, je sais bien que vous êtes une veritable diablesse; mais je vous fais savoir — moi! moi! que je suis Belzebub, le chef de Diables!“ — Brach er auch dazwischen ihren Trotz, so half es wenig, es ging mit den Launen der Sänger wie mit der Hydra Kopf. Endlich musste Händel ihnen weichen.

Die Eifersucht und die Streitigkeiten der Sänger unter einander wurde ebenfalls heftig, die schöne Faustina Hasse

und die Cuzzoni rauchten sich auf der Bühne, Senesino war im Zank mit seinen Collegen, der Geschmack für Buononcinis Musik nahm überhand, die Verwirrung wurde immer grösser, bis sie plötzlich der Banquerot der Gesellschaft löste. —

Der Adel vereinigte sich abermals zur Gründung einer Akademie, und Händel reiste wieder nach Italien um die nöthigen musikalischen Kräfte zu gewinnen. Auf seiner Rückreise besuchte er seine siebenzigjährige Mutter und empfing ihren letzten Segen. Kurz nach seiner Abreise erhielt er die Nachricht ihres Todes. Sie war wol die einzige Frau, welche in seinem Herzen gethront.

In Halle wurde er von dem Sohn seines ebenbürtigen Zeitgenossen Bach zu einem Besuch nach Leipzig eingeladen. Die Beiden hatten sich nie gesehen, aber Bach hatte die Grösse des Andern erkannt und verlangte tief danach ihm seine Bewunderung aussprechen zu können. Leider konnte Händel die Einladung nicht annehmen, weil seine Abreise nach England schon festgesetzt war. So wollte das Geschick, dass auf musikalischem Gebiet die beiden Grössten ihrer Zeit sich persönlich nie begegneten. --

Als Händel in London angekommen, wurde die Akademie zum zweitenmal eröffnet. Mit allem Kraftaufwand trieb man das neue Schiff in das Meer der Oeffentlichkeit. Glänzende Namen prangten in der Liste des Opernpersonals, selbst der grosse Bernacchi war darunter; sodann die gefeierten Namen der Sänger und Sängerinnen Ligro, Fabri, Bertoli, Merighi u. A. Aber weder sie, noch die neuen

Opern Händel's — „Lothario“, „Pertenape“, „Poro“, „Ezio“ u. A. — konnten es wehren, dass das Schiff einer Charybdis zutrieb. Wol suchte Händel's kräftige Hand das Steuer zu lenken, aber sie war zu schwach gegen die Macht des Gegenstroms. Sänger und Componisten — darunter Porpora und Hasse — geriethen in Streit untereinander und wandten sich schliesslich gegen Händel; der Adel selbst, dem dessen stolzes Künstlerbewusstsein und unbeugsamer Wille nicht immer bequem sein mochten, schlug sich auf deren Seite. Er musste von der Leitung der Akademie zurücktreten. Dieser Schlag aber beugte ihn nicht. Er reiste wieder nach Italien, holte sich Sänger und eröffnete auf eigene Kosten ein Theater auf dem Haymarket 1733. Dem Geld der andern, der Mode des Tages, welche dem italienischen Klingklang huldigte, konnte er jedoch nicht Stand halten. Er setzte sein ganzes Vermögen zu und zog sich endlich von der Bühne zurück.

Das Jahr 1737 führte ihn nach Deutschland um seine von den schweren Kämpfen zerrüttete Gesundheit herzustellen. Er gebrauchte die Bäder in Aachen und kehrte sodann gestärkt nach England zurück. Seine Kraft wandte sich von nun an einer anderen Richtung zu. Er wählte sich Texte, von denen er schon oft gesagt, dass in ihrem Umgang ihm so wohl sei. Es waren biblische Texte. Wol hatte Händel bereits solche während seiner Laufbahn als Operncomponist in Musik gesetzt, die „Esther“ und die „Deborah“, und mit diesen, sowie mit der Pastoral-

oper „Acis und Galatea“, dem „Alexanderfest“ und der „Athalia“, einen neuen Weg betreten; aber erst, als jene Epoche hinter ihm lag, gestaltete er diesen aus, erfasste er sich in seiner vollen Kraft und Eigenartigkeit und schenkte der Nachwelt jene grossartigen Werke, welche ihm einen Platz in der Reihe der „Ewigen“ gewannen. Es ist, wie Ihnen bekannt, das kirchliche Oratorium, welches er zum Kunstgebilde erhob und als sein höchster Priester zur Unsterblichkeit weihte. Im Jahr 1738 entstand sein „Israel in Egypten“, 1740 der „Saul“, 1741 der „Messias“, 1742 der „Simson“, 1746 sein „Judas Maccabäus“, 1747 der „Josua“; Werke, welche er in London, Oxford und Dublin zur Aufführung brachte. 1751 setzte er sein letztes Werk „Jephtha“. Körperliche Leiden hatten ihn ereilt. Er theilte Bach's Loos. Blind, dictirte er dieses Werk seinem Freunde Smith in die Feder. — Sein Ruhm aber stand fest für alle Zeiten, auch erlebte er noch die Enthüllung seiner Marmorstatue — ausgeführt vom Bildhauer Roubillac — welche in Vauxhall-gardens aufgestellt wurde.

Am 13. April 1759 trugen die Genien ihren grossen Sohn in die Hallen ewigen Lichtes. Sein Lieblingswunsch war erfüllt, er starb an einem Charfreitag, dem Erlösungstag des Herrn.

Händel liegt in Westminster unter den Grossen der englischen Nation begraben. Ein Marmordenkmal bezeichnet den Ort seiner Ruhe.

II.

Die geschichtliche und psychologische Stellung der Cultusformen und des Oratorium zur Glaubensidee und zur Tonkunst.

Um unsere beiden grossen Meister, Bach und Händel, in ihrer vollen Bedeutung für die geschichtliche Weiterentwicklung der Tonkunst sowol, als auch in ihrem rein künstlerischen Schaffen fassen zu können, scheint es mir nothwendig die musikalischen Formen, denen ihr Genius, theils um durch sie sich zu offenbaren, theils um dieselben zu vollendeter Höhe zu führen, sich bemächtigt hatte, in ihrem geschichtlichen und psychologischen Verhältniss zur Kunst und zur Glaubensidee, zu betrachten.

Es sind das die Cultusformen der christlichen Kirche. Aber diese Cultusformen gehen nicht neben derselben einher, sie sind nicht ein golden Gewand zu fesseln die Sinne, nicht süsstönende Harmonien um die Gemüther zu stimmen zu andachtsvollem Genuss, sie sind vielmehr: der aus dem Gemüth herausblühende Kern religiösen Glaubenslebens, welcher sich enthüllt in verklärtester Sprache. Und wie das Leben des Gläubigen eine Kette innerer Wandlungen, welche einem geistigen Höhepunkt zustreben, so sind die Cultusformen Stufen solcher Wandlungen, gedichtet zu musikalischer Erscheinung, entfaltet von dem heiligen Sonnenstrahl innerer Erhebung, gereift und geklärt in dem lebendigen Strom der Zeit. —

Die musikalischen Cultusformen haben einen positiven Werth, sowie eine hohe Bedeutung für das religiöse Leben und für die Kirche; aber nicht allein und ausschliesslich für sie, sie besitzen diese auch als Kunstformen an sich, gegenüber der Weiterentwicklung der Tonkunst. Die sich fortsetzende Wechselwirkung und Wechselbeziehung mit dem ausserkirchlichen Leben führten sie erst zu kräftiger Blüte innerhalb des andern.

Die Kirchenmusik, überhaupt die Werke der Tonkunst jener Epoche, während welcher sie die herrschende war, wurzelt mit ihren Formen in der eigenthümlichen Ausdrucksweise, welche als „contrapunktische“ allgemein bekannt ist. Das letzte Jahrhundert des Mittelalters hatte dieselben ausgebildet. Aber eckig und hart war diese Form, welche aus berechneten, gleichzeitig mit einander erklingenden Melodien bestand, und ferne war von der Bewegung und Erregung lebenswarmen Empfindens. Da bemächtigte sich ihrer der Geist der Reformation und sein machtvoll pulsirendes Leben ward zu Hammerschlägen, welche ihre Spröde und Härte umbogen zu den markigen Linien begeisterten Glaubensgesanges. Jene Form ward von da Ausdrucksmittel tief religiöser Gemüthsschwingungen. Letztere bearbeiteten sie zum Metall, um sich aus ihm die Cultusformen zu schaffen, welche allmählig den ganzen Geist religiös gläubigen Gefühls in seiner sich fortsetzenden Vertiefung musikalisch verkörperten. Sie wurden gleichzeitig der Träger des fortschreitenden, noch sehr im Werden begriffenen Geistes der Tonkunst

Was letztere auf weltlichem Gebiet damals leistete, schien gewissermassen nur da, um jene zu verherrlichen. Die kirchlichen Formen der Musik, welche die Wandlungen des religiös gläubigen Geistes in seinem Streben nach Verinnerlichung und Vertiefung ausgesprochen, sind: die Motette, der Gemeindegesang, die Cantate, die Passion und die Messe.

Wie ich schon erwähnt habe, sind die Werke der kirchlichen Tonkunst nicht nur für die Kirche, sondern auch für die Musik überhaupt von grosser Bedeutung. Sie füllen innerhalb der Geschichte der letzteren eine ganze Epoche. Auch hier zeigen sich „Wandlungen“, welche mit den kirchlich-ideellen zusammenfallen: in Runenschrift enthüllen sie das ganze Entwicklungsgesetz der Kunst. Diese Schrift zu lesen ist wichtig: sie lässt den Herzschlag uns nachfühlen, welchen das göttliche „Werde“ den Schachten des Weltlaufs entwindet, sie öffnet den Sonnenblick vollen geistigen Verstehens.

Es dürfte kaum möglich sein die Mission eines Meisters ganz zu begreifen, ohne die Glieder zu kennen, welche die sich entwickelnde Kunst zur Kette schliessen. Betrachten Sie es darum nicht als ein Abschweifen von unserm Stoff, wenn wir uns hier die Grundzüge des Entwicklungsgesetzes der Kunst vergegenwärtigen. Sein Bildungsgang gewährt uns die Anschauung einer sich fortsetzenden Vertiefung und Erweiterung, eines Entfaltens und Ausgestaltens einer

Idee und Form, welche, wenn sie zur vollen Erscheinung gereift, sich als Ganzes und Fertiges bekunden, und als solche sich einreihen in den Tempel des geschichtlich Gewordenen. Er theilt mit allen lebendigen Erscheinungsformen denselben Weg, der vom Allgemeinen zum Besondern, und von da zu einer erhöhten Allgemeinheit, welche die vorhergehenden Momente mit umschliesst, führt. Dieses ist der innere Entwicklungsgang der Kunst, dessen Einzelschritte zu bestimmten, die eben genannten Momente als Ueberschriften tragenden, Bildungsstufen werden. Aber nicht nur die Kunst im Ganzen, auch jede Kunstgattung hat um zur Vollendung zu reifen, diesen Kreislauf innerhalb ihrer selbst zu durchwandern.

Vom **Allgemeinen** zum Besondern! — Jene erste geistige Entwicklungsstufe, in welcher die Gefühls- und Anschauungsweise des Einzelnen genau im Einklang mit der allgemeinen steht, bildet den Kern der epischen Kunstformen. Der Künstler ist hier mit seinem ihm besonderen Wesen noch gleichsam gebunden. Gebunden von äusserer Autorität, gebunden von den noch wenig entfalteten Kunstmitteln. Er wird zum Mund der Stimmungen und Denkart, welche allgemein vorhanden sind. Der geistige Horizont der Nation ist auch der seinige.

Wenn aber der Kreislauf durch diese Allgemeinheit beendet ist, kommt der Geist bei sich an. Er steigt in seine eigenen Tiefen und holt aus ihnen Nacht und Tag, Frieden und Kampf. Der Einklang mit dem Bestehenden ist aufgehoben, das gemeinschaftliche Band gelöst, und die

eigene Natur schreibt mit zwingender Nothwendigkeit die Art des Denkens und Fühlens vor: der Geist ergreift sich in seiner **Besonderheit**. Die Eigenartigkeit des Künstlers tritt in sein Schaffen, gibt demselben Inhalt und Färbung, sowie der Kunst Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Es sind die lyrischen Kunstformen, welche dieser Stufe angehören.

Aber diese Stufe der Entwicklung ist nicht die letzte und höchste, welche der menschliche Geist, mit ihm die Kunst, zu erringen hat. Er verlangt nach einem höheren Bewusstsein als die Lyrik, die Welt der Stimmungen, zu geben vermag, nach Befreiung seiner selbst, nach grösserer Klarheit; er verlangt das Besondere abzustreifen und aus der Innerlichkeit herauszutreten zu erhöhter **Allgemeinheit**; er verlangt von dem In-sich-ruhen zur That. Das subjektive Leben dichtet sich zu Gestalten voll Bewegung und Kraft, voll Charakteristik und Thatendrang, es bildet sich in der Kunst Geist und Form der Dramatik.

Diese drei Entwicklungsstufen — Epik, Lyrik, Dramatik — sind in ihrem psychologischen Auseinanderhervorgehen das Grundgesetz des inneren geschichtlichen Fortgangs der Künste. Auch die contrapunktischen Musikformen, welche die musikalische Epik vertreten, hatten diesen Kreislauf zurückzulegen. Innerhalb der Epocheder **kirchlichen** Tonkunst bringt er diese zur Vollendung und zum Abschluss.

Wenden wir uns nun zu den musikalischen Cultus-

formen in ihren, ebenso die Glaubensidee wie das Entwicklungsgesetz darstellenden Inhalt und Nacheinander.

Die Vertiefung der kirchlichen Musikformen knüpft an

Die Motette.

Die Motette oder Spruchgedicht hat zu ihrer Grundlage einen aus wenig Sätzen bestehenden Text, welcher grösstentheils der Bibel entnommen ist, oder auch mit dem kirchlichen Leben im Zusammenhang steht. Er enthält für das religiöse Gefühl eine Wahrheit, Erinnerung, Lehre, oder bringt demselben eine Stimmung zur Andacht.

Die Motette fand in einer Zeit ihre Ausbildung, in welcher die kirchliche Autorität noch die Gemüther band und die Gefühlsweise des Einzelnen sich weder Bewusstsein noch Form errungen hatte. Auch die musikalischen Formen hatten sich noch nicht so weit entfaltet, um dem individuellen Leben zum Ausdruck dienen zu können. Demnach ist der Inhalt, wie die Form der Motette allgemein objektiv, ein Stadium geistiger und künstlerischer Entwicklung, welches mit episch bezeichnet wird. Die Aufgabe, welche sie im Dienste der Kirche zu vollziehen hat, besteht darin, dass sie dem religiösen Bewusstsein religiöse Grundgedanken und Gefühle in erhebender Weise gegenüber stellt.

Der Inhalt der Motette, welcher überwiegend didaktisch ist, theilt sich ihrer Gestaltung mit und gibt ihr gleichfalls den Charakter des Didaktischen. Diese ist

mehrstimmig und, während der Text in enger Fassung den Gedanken gibt, breitet sich die musikalische Behandlung desselben aus und sucht durch immer neue Wendungen, welche sie aus dem Arabesken reichen Born des Contrapunkts und der Canonik schöpft, ihn von allen Seiten zur Anschaulichkeit zu bringen. Sie besteht aus einem Satz, welcher durch Kürze und gedrungene Form am wirksamsten wird. Wie ihr Charakter didaktisch, so ist ihr Wesen erbauend.

Die kunstgeschichtliche Aufgabe der Motette gehört dem 15. Jahrhundert an und reicht in ihrer höheren Vervollkommnung hinein in das Reformationszeitalter. Die Niederländer hatten diese Form zunächst ausgebildet. Italien und Deutschland nahmen sie hierauf auf. Aber Deutschland war es vorzugsweise, welches sie, seinem sich innerer Versenkung zuwendendem Geiste gemäss, ergriff und weiter gestaltete. — In dem Wesen der Motette, wie in der Zeit, die ihre Ausbildung vollzog, liegt es, dass sie der reinen Vokalmusik angehört. Die Form jedoch war, wie ich am Eingang dieses Vortrags bemerkte, hart und spröde, und glich in ihrem Melodiengewebe mehr dem verzerrten Schnörkelwesen mittelalterlicher Zeichenkunst, als dem Erguss natürlicher Empfindung. Die Musik war noch nicht „tönende Baukunst“, die Gebundenheit der Motette noch nicht gelöst zum Vollton allgemein religiöser Stimmung. Ueberhaupt war die künstliche Stimmenverwebung noch keineswegs dazu angethan, die Verstandesthätigkeit in eine Gefühlsthätigkeit umzusetzen. Dazu bedurfte es

gewaltiger Hebel und neuer lebenswarmer Elemente. Der grossartige geistige Aufschwung der Reformation ist es, dessen titanenhafte Bewegung die hemmende Umstrickung des Geistes zerriss und seinen Einzug in das Subjekt proklamirte. Und gewaltig führte die Zeit das Flammenschwert geistiger Erhebung! Morsche Gerüste stürzten, neue, welche freier und lichter, bauten sich auf. Auch die kirchliche Tonkunst sah solche unmittelbar aus der Hochfluth der Glaubensbegeisterung emporsteigen. Es ist

Der Gemeindegesang,

welcher in kraftvollen Rhythmen die neue Wandlung begleitet.

Die Motette wurde in der Kirche von einem Sängerkor aus geführt und wendete sich gleichsam von oben herab zur Gemeinde, sie klang an sie heran, das Priesterthum verkündete sich dem Laien. Und jetzt entstand eine Hymne, welche den von oben gegebenen Strahl in sich hineingezogen, und ihn zum Lob und Preis des Höchsten wieder aus sich ertönen liess. Der neue kirchliche Geist hatte die Schranke zwischen Priester und Laien aufgehoben, die Lehre war aufgenommen im Gemüth und das Gebet trat ohne Vermittelung aus dem Herzen der Gemeinde zu seinem Gott. Die Motette ward die Vorbereitung zum Gemeindegesang, welcher aus ihr und einem neuen Element, dem Volkslied, sich bildete. Luther hatte bekanntlich das letztere, motettenhaft bearbeitet, in die Kirche versetzt.

So verband sich dem verständig künstlichen Tongebilde ein Element, welches dem entgegengesetzt, unmittelbar und frei dem Gemüth entstiegen war. Die Natürlichkeit und Wärme des Volkslieds weckten den Contrapunkt zum höheren Leben, und stimmten die Motette zum Gemeinde-gesang. Aber nicht gleich und auf einmal konnte sie den seelischen Schwingungen des Volkslieds folgen, seine Seele fassen und mit ihr sich füllen. Ihre übergrosse Künstlichkeit hindert sie die innige Wärme desselben in ihre Gliederung einströmen zu lassen. Noch fehlt die Durchsichtigkeit und Klarheit des Melodienbaues: die Stimmenverwebung des Contrapunkts umgibt die Volksmelodie wie ein ornamentisch Gewand, dassie durch seine Schwere zu erdrücken und durch seine Ueberfülle unkenntlich zu machen droht. Die Melodie liegt inmitten der Stimmen und kommt nicht zur Geltung.

Die lebensvolle Innigkeit jedoch, sowie die kraftvolle Gemüthstiefe der Volksmelodie entwirrt in Verbindung mit ihrer naturwahren Einfachheit, den Knäuel künstlicher Verwebung und klärt diese zu einfach harmonisch-melodischer Gliederung. Je mehr die Melodie beseelt, je mehr macht sich auch ihr Drang nach struktiver Freiheit geltend, um so stärker spricht sich ihr Trieb nach einer Lage aus, welche weder ihre Bewegung, noch ihre Lebendigkeit hemmt, und ihre Innigkeit und Wärme klar und deutlich ausströmen lässt. Als dieses Höhestreben sein Ziel erreicht und die Melodie aus der Mitte der Stimmen sich für immer die Oberstimme errungen hatte, trat das richtige Verhältniss

der Hauptstimme zu den andern Stimmen ein. Die lebendig erregte und doch leicht-einfache Melodie theilte sich den anderen Stimmen mit und deren todtverständige Künstlichkeit ward verklärt zu lebensfrischer Einfachheit; sie hatte sie zu Gliedern ihres Leibes geformt, dessen Haupt und Seele sie selbst. — Mit diesem für die Tonkunst wichtigen Akt ist ihr Wärme, Klarheit und höchste Lebensfähigkeit errungen.

Der Gemeindegesang auf dieser Stufe steht im Zenith seiner Idealität. Die Volksmelodie aber hat hiermit der Kirche ihre Aufgabe gelöst; sie hat einer scholastischen Kunst die Fesseln abgenommen und sie zur Offenbarung heiliger Stimmungen erhoben. Die Baukunst ist — um Hegel's geistvolles Wort in seiner Umkehrung zu gebrauchen — tönend geworden, d. i. seelisch beschwin und seelisch bewegt.

Die Ausbildung des Gemeindegesanges, welche wie erwähnt, eine Verschmelzung der Motettenform und des Volkslieds ist, gehört dem Reformationszeitalter an. Seine künstlerische Vollendung fand er an der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts durch Johannes Eccard in Königsberg.

Die Lehre war eingezogen in Herz und Sinn der Gemeinde und was diese bewegte, fand seine Entlastung in ihrem Gesang. Mit dem Gemeindelied hat sich die kühle Epik des Motetts zur allgemein lyrischen Stimmung hin bewegt. Letztere konnte aber erst zum Austönen ihrer selbst gelangen, als die musikalischen Formen freier,

bewegter und mannigfacher wurden. Dieser Fortgang knüpft sich an den Zeitpunkt, welcher in Italien die neuen kirchlichen, wie weltlichen Musikformen schuf, und zugleich die Instrumentalmusik zum Gesang — wenn auch noch in sehr untergeordnetem Grad — hinzuzog.

Die Cultusform, welche den Stimmungen einen weiteren Raum schuf und sie bis zu einer gewissen Charakteristik vorführte, ist

Die Cantate.

Der Text der Kirchencantate besteht aus Wechselreden der Masse (Gemeinde) und Einzelner, welche auf biblischer Grundlage und religiöser Anschauung beruhen.

Diese Textanordnung eröffnet Neues nach verschiedenen Richtungen: sie ruft Gesamt- und Einzelgefühle hervor, führt vom einsätzigen Tonstück zum mehrsätzigen Tonwerk, und bahnt endlich innerhalb der Form das dramatische Element an.

Die Gesamtgefühle werden in der Cantate von dem Chor, die Einzelgefühle vom Sologesang vertreten. Eine Wechselwirkung entsteht und ein Gegensatz zwischen allgemeinen und besonderen Gefühlen kommt zur formellen Darlegung. In der Zeit der Entstehung und geschichtlichen Bedeutung der Cantate wurde für jene die Form der zum Gemeindegesang gewordenen Motette, und für diese der eben in Italien entstandene recitative und ariose Gesang angewandt. Letzterer war die grosse neue Errungenschaft der weltlichen Musik, welche von der kirchlichen aufge-

nommen und mit ihren früheren in Verbindung gebracht wurde.

Die Gegensätze der Reden bringen ferner eine Erweiterung der Form im Ganzen mit sich, sie bedingen eine Reihe von Sätzen, wodurch das Tonwerk entsteht. — Der Kreis religiösen Gefühls nähert sich hier der musikalischen Darstellung der dramatischen Form. Massen und Einzelne scheinen ihr Eigenes, sich selbst zu vertreten. Der Inhalt jedoch steht dem Wesen der Dramatik fern, denn dieses bildet und nährt sich aus dem Gähren innerer Conflicte. Die reine kirchliche Musik kann diese nicht geben; die religiösen Gefühle, welche sie enthält, sind bei aller Verschiedenheit getragen von dem einheitlichen Zug religiöser Gebundenheit. Es vertheilen sich wol die Inhaltsmomente an verschiedene Personen, sie bringen aber nichts Eigenes zum Ganzen hinzu, sondern bleiben Glieder und Theile des Ganzen.

Ein weiteres Fortschrittsmoment bildet in der Cantate das Hinzuziehen der Instrumentalmusik, welche damals anfang ihr erstes Kindheitslallen zu überwinden. So traten die verschiedenen Mittel zur musikalischen Erweiterung zusammen und bereiteten die Bahn zur Charakterisirung der Einzelmomente religiösen Waltens.

Die Geschichte weist hiermit der Cantate die Stellung eines Mittelgliedes an, dem eine eigentliche Bestimmtheit und Ausgeprägtheit des Charakters versagt blieb. Sie ist anbahnender Natur. Die Einzelheiten sollen individualisirt werden, ohne sich bis zur Selbstständigkeit zu ge-

stalten, ohne zum Heraustreten des Einzelnen aus dem Ganzen fortzuschreiten. Nichts aber ist schwerer als eine Mittellinie zu finden zwischen Allgemeinem und Besonderem und dabei eine zu starke Färbung und farblose Allgemeinheit zu vermeiden. In Folge dessen bleibt die Cantate auch da, wo sie Kunstwerk an sich ist, ein Halbding, welchem weder die volle Anwendung der Kunstmittel gestattet ist, noch welches eine Idee in ungebrochener Ganzheit zur Erscheinung kommen lässt. Sie ist eine Mittel- und Uebergangsgattung, die einestheils die Lyrik erweitert, und anderntheils die dramatische Form anbahnt.

Stärker und kräftiger arbeiten sich die Einzelmomente der Stimmung und Form heraus in der

P a s s i o n.

Der Opfertod Jesu bildet den Kern und Höhepunkt des gesammten christlichen Gottesdienstes. Seine Grundidee — die hingebende, opfernde Liebe — ist auch die der Passion. Mit ihr treten die Cultusformen in ein näheres Verhältniss zum innersten Wesen des christlichen Glaubens.

Die bis jetzt besprochenen geistigen Elemente finden sich in der Passion wieder, desgleichen die Formen, aber beide Theile sind erweitert und vertieft, sowie alle in lebendige Wechselbeziehung und -Wirkung gebracht.

Der Inhalt des Textes ist eine Betrachtung der Leiden Christi, und eine Wiedergabe der Eindrücke und

Gefühle, welche sie bei denen, die Theil an der Handlung nehmen, als auch bei solchen, die innerlich von ihr berührt, ja getroffen werden, — hervorrufen. Er gibt die Tage des Leidens und Duldens des Erlösers wieder, stellt ihnen als beschauendes und aufnehmendes Element die Gemeinde gegenüber, und webt so Vergangenheit und Gegenwart in Eins. — Die Passion ist die Reproduktion eines für die christliche Kirche hoch bedeutsamen Aktes: des unerschütterten und doch freiwilligen Leidens und Sterbens für eine in sich lebendig erzeugte Idee, für die Idee der befreienden und erlösenden Liebe.

Diesen Inhalt offenbart allerdings die Passion noch nicht in seiner tiefsten Verinnerlichung. Die in ihr enthaltenen Gegensätze sind noch nicht ganz versöhnt, was einer höheren Kunstform vorbehalten bleibt.

Die äussere Anordnung des Textes ist folgende: ein Evangelist erzählt die Leiden Christi, wobei dessen Reden, sowie die der Apostel, der anwesenden Frauen u. s. w. von verschiedenen Personen gesungen, also personificirt werden. Dazwischen erhebt sich das Klagen, das Trauern und Weinen der gegenwärtigen Christen und spricht sich durch Massen-, wie durch Einzelgesänge aus. — Die Momente, welche sich aus dieser Textanordnung ergeben sind epischer (in dem Erzähler), lyrischer (in den Gefühlsäusserungen der Menge und Einzelner), und dramatischer Art in der gesammten äusseren Anordnung. Es füllt sich hier die epische Musikform mit lyrischem Gehalt an, welcher sich bis zur dramatischen Belebung

erhebt. Die Musikformen, welche die Passion zur Anwendung bringt, sind die Motette, der Choral oder Gemeindegesang, die Cantate, welche in der Passion ihren Charakter wie ihre Bestimmtheit erhält, sodann das Recitativ, das Lied und die Arie.

Die Gattung der Passion bringt, wie bemerkt, noch nicht die ganze Vertiefung ihres Inhaltes, noch nicht die volle Versöhnung zwischen Gott und der Christenheit zur Darstellung. Die That, wie die Gefühle, welche sich an sie knüpfen, sind noch eine Gegenüberstellung, welche der Einheit ermangelt. Das Gemüth ist niedergedrückt von den Leiden, welche seine unverdiente Erlösung verursacht hat. Es kann sich nicht erheben, seine Befreiung ist ihm noch nicht zum inneren, frohlockendem Glücke geworden!

Die Entstehung der Form der Passion gehört dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Johannes Schütz, ein Deutscher, welcher längere Zeit in Italien weilte und da die Triumphe der eben erstandenen Oper erlebt hatte, gab ihr unter dem Eindruck der letzteren ihre Grundlage.

Ihren Abschluss findet die Passion in der

M e s s e,

welche den Gipfelpunkt der musikalischen Cultusformen bildet.

In der Passion hatte sich Aeusseres und Inneres verknüpft, die Fäden laufen ineinander, lassen aber dabei

ihren Anfang und ihr Ende sichtbar. Die Messe verknüpft sie und bringt die vollständigste Verinnerlichung alles Aeusserlichen zur Erscheinung. In ihr ist ein Hineinziehen der Handlung in das Gemüth, sowie dessen Erhebung zu dem Bewusstsein, dass es durch innere Reinigung und durch die Wiedergeburt im Glauben zur Einheit mit seinem Gott gelangt. Sie geht noch weiter, sie schreitet vor zur inneren Wandlung und schliesst hiermit, bei der That des Glaubens angelangt, den Kreis der Cultusformen ab.

Die Messe zerfällt in sieben Hauptabtheilungen, von welchen der erste Theil, das Kyrie, Bitten um Erbarmen, der zweite, Gloria, den Gesang der Engel bei der Geburt Christi, Lobpreisung Gottes, sowie Gebete enthält; der dritte, das Credo, spricht die auf der nicäischen Kirchenversammlung ums Jahr 325 festgestellten Glaubensartikel aus; der vierte und fünfte Theil, Sanctus und Benedictus preisen Gott; und der sechste und siebente, Agnus Dei und Dona, bitten um Erbarmen und göttlichen Frieden. Diese sieben Haupttheile zerfallen wieder in verschiedene Chöre und Lobgesänge.

Auch in der Messe ist Christus, sein Erscheinen auf der Welt, sein Leiden und Sterben der Mittelpunkt der Bewegung. Aber nicht mehr sein Erdenwallen, sein Leiden und Dulden spricht sich durch sie aus, sondern mehr die heiligen Errungenschaften des Geistes, welche sich für die Menschheit daran knüpften. Jenes ist vergeistigt und spielt als Geist in diese hinein: es ist nicht mehr sichtbar, sondern fühlbar, es ist nicht mehr Erscheinung, sondern Offenbarung.

In der Messe erreicht das religiöse Gefühl seinen Höhepunkt, welcher sich auch deutlich durch die mit ihr ursprünglich verknüpfte kirchliche Handlung — das Abendmahl — ausspricht. Es ist die Versöhnung zwischen Göttlichem und Menschlichem, die Befreiung und Erlösung der Sündenschuld durch den Glauben.

Die geistigen Einzelmomente, wie die musikalischen Formen, welche innerhalb des Dogmas und des kirchlichen Cultus stehen, treten hier ebenfalls zu einer aus dem religiösen Leben heraus erzeugten Wechselwirkung und Einheit zusammen. Die Epik tritt in den Hintergrund aber um so mehr entfaltet die Lyrik ihre tief religiösen Schwingen und erhebt sich bis zur dramatischen Erregtheit. — Die dramatische Erregtheit des Gefühls bildet die Entwicklungsgränze auf dem Gebiet religiöser Darstellung. Bis zur Höhe der Dramatik des Gefühls kann wie ich schon vorhin angedeutet, die Kirchenmusik aus inneren Gründen nicht gelangen ohne ihr Wesen zu zerstören. Die Dramatik verlangt innere Reibungen, Gegensätze, Kämpfe. Diese könnten nur dem Boden des Zweifels entkeimen. Glaube ist aber das Ueberwundenhaben aller Zweifel. Die kirchliche Musik, welche den Glauben zu ihren Stoff und Inhalt hat, ist in ihrem Gefühl einheitlich, und scheidet, durch ein stilles Versenken in sich, entgegengesetzte Elemente aus. Da, wo die Musik sich in verschiedene Elemente ausbreitet, sind diese nicht widersprechender Art, sondern Glieder des Ganzen, welche in der Einheit des Glaubens wurzeln.

Auch die dramatische Form ist beschränkt, sie schreitet nicht vor zur thätigen Handlung wie die Oper. — Die Instrumentalmusik endlich, streift das Gewand untergeordneter Begleitung ab, und wird gemeinschaftliches Ausdrucksmittel des Inhalts.

Betrachten wir die bis jetzt genannten Cultusformen, so geben sie uns die Anschauung einer sich allmählig vertiefenden, wie wachsenden Idee, welche ihren Kreislauf in sich vollendet.*) Es ist die Idee des Christenthums in ihrer befreienden und erlösenden Macht, von dem Moment an, wo sie als eine Lehre von Aussen an uns herantritt, bis zu dem Moment, wo sie in das Herz gezogen, Eins mit dem geworden, ihre allmächtigen Wunder vollzieht.

Die Motette bezeichnet den Standpunkt der Lehre, das Volkslied zieht sie, verbunden mit ihr, in das aufnehmende Gemüth der Gemeinde und stimmt sie zu andachtsvollem Gesang. Die neuen italienischen Formen und neuen Darstellungsmittel werden mit der Cantate in der Kirche aufgenommen, eine Reihe von Gefühlen, welche sowol anschauend, als auch empfindend sind, kommen in ihr zur Aussprache. Das religiöse Gefühl bemächtigt sich mehr und mehr der weltlichen Formen, zieht die Oper — aber ohne Aktion — in sein Bereich und füllt in der Passion diese Form mit seinem Geist, hält aber dabei noch

*) Diese geschichtliche und psychologische Ordnung der Cultusformen entspricht auch der ästhetischen. Siehe letztere: Vischer, Aesthetik §. 804. D. V.

äussere und innere Momente auseinander, um in der Messe den vollständigen Einzug in das Gemüth zu vollziehen.

Hinsichtlich der Aufnahme der weltlichen italienischen Formen in die Kirche ist jedoch zu bemerken, dass diese nicht als eine Entweihung derselben aufzufassen ist. Im 17. Jahrhundert hatte diese noch keine weitere Bedeutung als die Ausdrucks- und Darstellungsmittel gewonnen und erweitert zu haben, welche das Gefühl zur Aussprache seiner selbst befähigen. Desgleichen ist das Hereinziehen ausser-nationaler Elemente kein Zurückdrängen der vaterländischen.

Die Tonkunst bietet dieselbe Erscheinung wie die Dichtkunst. Obwol die Herrschaft des Auslandes während des 17. Jahrhunderts von Vilmar nicht mit Unrecht „die grösste Schmach unserer Dichtkunst“ genannt wird, so war dieselbe doch ein nothwendiger Durchgangspunkt für ihre höhere Gestaltung. Deutschlands Berufung war es in vielen Dingen, die Erzeugnisse der lebendigeren und leichter erregbaren Phantasie des Südens aufzunehmen, und denselben, was dieser aus Mangel an Ausdauer, Kraft und Tiefe versagt blieb, die geistige Erscheinungsform, sowie Tiefe und Höhe des Empfindens zu geben, ihnen „die Seele der Ewigkeit“ einzuhauchen.

Diese Cultusformen, welche in ihrer Zusammenfassung die musikalische Verkörperung der Glaubensidee sind, gelangten während des 17. und der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zur Ausbildung. Sämmtliche fanden ihre organische Zusammenfassung, wie ihre Vollendung durch Johann Sebastian Bach. — Alle beim Beginn dieses

Vortrags genannten Einzelmomente der Entwicklung — Epik, Lyrik, Dramatik — lassen sie ihrem Vertiefungszug entsteigen und bekunden mit der Erreichung derselben das Ausgestaltetsein nicht nur jener Idee, sondern auch eines ganzen Zweiges der Tonkunst. Die That-
sache, dass die kirchliche Tonkunst sich bei der Weiter-
entwicklung der Musik ausschied, dass die der folgenden
Zeit angehörenden kirchlichen Werke überwiegend den
Stempel des Epigonenhaften tragen mussten, findet hiermit
ihre Erklärung. Die Kirchenmusik tritt von da zurück,
anderen Zweigen der Musik ihre Stelle einräumend. Johann
Sebastian Bach beschliesst die Epoche der Kirchenmusik
seine Werke sind die goldene Kuppel ihres Domes, welche
dem Wanderer zuruft: Vollendet!

Ich wende mich nun zu einer andern Musikform, welche
im Allgemeinen zur kirchlichen Tonkunst gerechnet wird,
bei der bis jetzt nachgewiesenen Idee jedoch, keine Aufgabe
zur Erreichung derselben zu lösen hatte, und darum auch
keinen Platz unter den bisher besprochenen Formen finden
konnte. Es ist

Das Oratorium.

Die Cultusformen haben das religiöse Gefühl in seinen
Entwicklungsmomenten — Wandlungen nannte ich sie —
zu ihrem Inhalt. Diese sind Begebenheiten, welche dem

unsichtbaren Born des Gottgefühls und der Gläubigkeit entkeimen und in ihnen bleiben, es sind Begebenheiten des Gefühls. Es gibt aber auch eine Reihe von Gefühlen, welche, obwol ebenfalls den Glauben zu ihrem Mittelpunkt habend und um ihn sich schaarend, dennoch einem andern Boden mitentwachsen; sie stehen überwiegend in Verbindung mit dessen **äusserer** Lebens- und Entwicklungsgeschichte. Es sind das die Begebenheiten, von denen das alte heilige Buch uns berichtet, die biblischen Geschichten des alten und neuen Bundes. Auch an sie sind Gefühle geknüpft voll Erhebung und Kraft, voll Tiefe und Weihe; aber während jene dem Gemüthsleben entströmen, werden diese hervorgerufen von den Dingen ausser uns. Jene wurzeln in der Empfindung, diese sind in der Anschauung, welche zum Miterleben wird, begründet, während die andern im Gegensatz Eigenerlebtes enthalten. Die einen bleiben in Verbindung mit der Aussenwelt, die andern aber haben dieselbe abgestreift und walten nach Innen. Jene bauen sich ihre Denksäulen aus dem Ringen und Kämpfen, aus der Festigkeit und Zuversicht des Glaubens auf dem sichtbaren Boden der Welt, diese aus dem Edelmetall des im gläubigen Geist Erstandenen. Beide münden in den Sieg des Glaubens.

Das Oratorium ist in seiner Form dramatisch, wie die Passion und Messe, ist aber in seinem Text mannigfacher, belebter, aber auch weltlicher wie sie. Bei den biblischen Geschichten handelt es sich nicht nur um religiöse Dinge, auch weltliche finden ihre Vertretung. Mannigfaltigkeit

der Darstellung, Schärfe der Charakteristik, Gegensätze der Stimmungen und des Glaubens kommen in ihnen zur Aussprache. Zuversicht und banges Zagen, sittliche Höhe und sittliche Zerrüttung, siegender Glaube, vernichtender Zweifel, — sie alle können im Oratorium zur Darstellung gelangen. Je mehr sein Inhalt sich der Kirche nähert, um so näher steht es der kirchlichen Kunst, je weltlicher sein Stoff, um so näher der Oper. Es bewegt sich schwankend zwischen beiden; an dem einen Ende steht es mit der kirchlichen Tonkunst auf gleicher Höhe, und greift mit dem andern in die Oper hinein. Beide fanden auch gleichzeitig und aus einem Gedanken hervorgehend, ihre Entstehung. Während aber die Oper sich erst später einen bleibenden Lebensinhalt gewonnen, hatte das Oratorium bereits seine geschichtliche Mission erfüllt. Franz Brendel bezeichnet dieselbe in seinem Geschichtswerk dahin, dass es in einer Zeit, welche der Ausbildung der grossen ernstesten Oper noch ferne stand, diese vertrat und zugleich im höheren Sinne vorbereitete.

Georg Friedrich Händel hat das Oratorium nach ideal-kirchlicher Richtung in grossartigster Weise zur Reife gebracht. In engster Verschwisterung mit seinem grossen Zeitgenossen Bach, steht er am Ausgang und Anfang zweier Epochen. Die Epoche der kirchlichen Tonkunst findet durch beide ihren Abschluss.

III.

Charakteristik Bach's und Händel's.

Wir haben uns bis jetzt das Leben unserer beiden grossen Tonmeister Bach und Händel vergegenwärtigt und die von ihrem Geist geweihten und vollendeten Kunstformen, in ihrer geschichtlich-idealen und formalen Bedeutung, betrachtet. Heute beschliessen wir diese, ihrem Andenken gewidmeten Stunden mit einer speciellen Charakteristik derselben.

Der Kern ihres Geistes, die Hoheit und Tiefe ihres Schaffens und Wirkens, die Zusammengehörigkeit ihres Wesens, trotz der Verschiedenheit ihrer Thätigkeitsrichtung, ergab sich bereits aus unserer bisherigen Betrachtung. Vor allem ist es die Wucht der **Persönlichkeit**, welche bei ihrem Wägen tief in die Wagschale sinkt, ihr künstlerisches Schaffen bestimmt und mit diesem zu einer untrennbaren Einheit verschmilzt. Sie ist es, die sie über ihre Zeit hoch hinaushebt und beim Beschauer immer mehr an Grösse gewinnen lässt, wenn man der Zerfahrenheit des deutschen Geistes, seiner eben so oft schroffen wie haltlosen Gegenüberstellungen jener Tage gedenkt. Das damalige Staatsleben begann unter den sich entwickelnden revolutionären Elementen, welche zum Kampf gegen das Bestehende

drängten, an Halt und Festigkeit zu verlieren und sein Boden fing an leise zu schwanken unter dem festen Schritt der Zeit; die Religion sammelte ihre Streiter um sich, die Vernunft zog ihr leuchtend Schwert gegen finstere Orthodoxie, die Freigeisterei kämpfte mit pietistischer Dunkelheit und Phantasterei; auf dem Gebiet der Sitte richteten sich der leichtfüssigen Grazie und Frivolität gegenüber, sittlicher Ernst und sittliche Würde hoch auf und schraubten sich, je mehr jene ihre schillernden Farben unverhohlen spielen liessen, hinauf zu gespreiztem Pathos; in der Kunst beugten sich ihre Jünger noch überwiegend der Herrschaft des Auslandes: noch hatte das Nationale keinen Sieg über Fremdes errungen. So, wie die Bestrebungen im grossen Ganzen voll unvermittelter Gegensätze neben und mit einander gingen, so zeigte sich auch die Anschauung des Einzelnen befangen in Widersprüchen und nicht selten, dass seine Gedankenwelt die Pflegestätte der entgegengesetztesten Elemente war.

Der suchende Blick gewahrt nirgends jene Einheit, welche die Errungenschaft ausgegorener Zustände ist. Und da, wo, wie z. B. in der Dichtkunst, sich eine Vereinigung der Gegensätze angebahnt, sind die Geister, durch welche dieses Streben sich bekundet, mehr fragmentarischer Art, als organisch-einheitlich in sich abgeschlossen.

Inmitten einer solchen Zeit, solcher Umgebung, treten die Persönlichkeiten eines Bach und Händel um so grossartiger hervor und erfüllen mit jener Bewunderung, welche sich nur an Geister haften kann, die in den Wirrnissen der

Meinungen und des Lebens sich edle männliche Kraft, Geschlossenheit und Festigkeit des Charakters, Hoheit und Tiefe in der Welt der Ideen und Gefühle bewahrt. — Beide stehen sie vor uns, gewappnet mit dem ehernen Schild des Glaubens, umpanzert von dem Bewusstsein reinen Strebens, im Herzen Gott und ihre Kunst.

Trotz der grossen Gleichheit ihres Wesens, zeigt sich jedoch bei deren näheren Betrachtung eine bedeutende Verschiedenheit; eine Verschiedenheit, welche nur dazu zu dienen scheint, ihr Bild noch mehr zu einem eng verbundenem Ganzen abzurunden.

Denken wir an **Bach's** äusseres Leben. Wie einfach, schmucklos und doch wie würdevoll war es gestaltet! Eine volle Hingabe an seinen inneren und äusseren Beruf, und trotz Verkennung, voll Aufopferung und Treue in seiner Thätigkeit; in sich das Bewusstsein seiner Kraft und doch voll Bescheidenheit und Demuth, voll Zufriedenheit mit seinen glanzlosen und beschränkten äusseren Verhältnissen; als Oberhaupt einer sehr zahlreichen Familie streng und ernst, und dabei immer voll sorgender opfernder Liebe. Und durch alle diese Fasern seines, von harten Schicksalsschlägen nicht verschont gebliebenen Lebens, zieht sich der Gottesfaden heiligen Glaubens und breitet den Schein der Verklärung über sie. Sein Leben und seine Persönlichkeit verdichten sich so zum Bild patriarchalischer Hoheit.

Das Leben **Händel's** ist anders. Schon früh erblicken wir ihn inmitten der Wogen des Lebens. Genuss, Ehre, Ruhm umgeben jeden seiner Schritte; aber weder das Eine noch das Andere kann ihn zu einer Untreue gegen sich selbst verleiten. Das Frohlocken der Menge reißt ihn nicht einen Moment aus seinen Bahnen um schmeichelnd ihr zu huldigen, die Ehrenbezeugungen und Lorbeeren, mit welchen weltliche und geistliche Grosse ihn schmücken, beugen niemals seinen stolzen Nacken, und selbst der Liebe süsse Banden vermögen nicht ihm Fesseln anzulegen. Gestützt auf die Macht seines Genius, nimmt er den Kampf auf mit Reichthum und weltlicher Macht; kein Sieg der Gegner macht ihn wanken, stark und unerschütterlich steht er da. In dem Augenblick, wo alles äussere Glück ihn verlässt, seine Vermögensverhältnisse durch den Kampf mit den äusseren Verhältnissen zerrüttet, seine physischen Kräfte gestört sind, seine Gegner ihn für ganz überwunden halten — wird seine Niederlage zu einem Sieg, welcher die Zeiten übertönt. Es ist der Sieg über den Durst nach Ehre und Ruhm, des Ewigen über das Vergängliche, der Sieg des Genius, dessen äussere Niederlage zum feierlichen Glockengeläute wird, welches seinen Einzug in die geheiligte Stätte glaubensbegeisterten Schaffens verkündet!

Händel stellt sich uns dar als ein Gott gefeierter Held und kühner Streiter, der sich gegen Tausende stemmt, dessen Kraft im Kampfe wächst, über welchen die Brandungen des Lebens dahin brausen ohne ihn berühren zu

können. — Im Gegensatz zu Bach verkörpert er uns das Bild heroischer Grösse*).

Wie die Persönlichkeiten unserer Meister, so unterscheidet sich auch ihr **Wesen**. Beide sind gottesfürchtig im grossen Sinne. **Bach's** Gefühlswelt wendet sich nach Innen. Sein gläubiges Gemüth findet in allen Ereignissen seines Lebens nur Stoff für dieses. Mag ihn Trübsal, mag ihn Freude treffen, mag die Gestalt der Sorge oder der Hoffnung sich seinem häuslichen Heerde nahen, — er nimmt sie auf mit Würde und Kraft: die Hand seines Gottes ist es ja, die beides an ihn vertheilt. So wird jede Schickung fruchtbar für ihn und es bildet sich jene Glaubensstärke und Zuversicht aus, wie sie nach Bach nicht wieder in der Tonkunst zur Erscheinung gekommen ist. Die Aussenwelt, Schicksalsschläge — alles dient zur Nahrung seines Glaubens. Seine unvergänglichen Schöpfungen — die Früchte desselben — lassen sich die Verkörperung seines Glaubenslebens nennen.

Wie bei Bach, so ist bei **Händel** religiöse Tiefe. Während sie sich aber bei jenem ganz in das Innere senkt, und seine Werke nur seine persönliche Innigkeit, sowie seine sich über alles erhebende Gläubigkeit ausathmen, so wird

*) Ein ähnliches Bild der beiden Meister entwirft auch Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, Bd. III. D. V.

sie bei diesem nach Aussen thätig. Händel's religiöses Gefühl spricht sich nicht direct aus wie das Bach's, bei dem das Gottgefühl durchschauert ist von der Wunderwelt des Glaubens. Bei ihm verbindet sich der geschichtliche Thatsachensinn mit seinem Gottgefühl und macht seinen Geist hineinsenken in die Thaten des auserwählten Volkes Gottes, von den Weisagungen desselben bis zu deren Erfüllung. Die Glaubenshelden werden zu Trägern seiner Ideen- und Gemüthswelt. Bach spricht sich direct aus, und wählt darum Texte, welche dem Gefühlsleben angehören. Er ist folglich subjektiv. Händel hingegen bringt die Grossheit seiner Empfindung indirect zum Ausdruck und greift zu Texten, welche dem Gefühlsleben nur mittelbar angehören. Er verwandelt sich gleichsam in eine andere Person, tritt selbst zurück und lässt diese sprechen. Er ist demnach objektiv. Jener wendet sich aus Nothwendigkeit seines geistigen Organismus zu den Cultusformen, dieser zu dem Oratorium.

Sogar der **Glauben** Bach's und Händel's ist nicht frei von Verschiedenheit der Richtung. **Bach** bewegt sich in einem Kreise des Gemüthslebens; in jenem, welcher sich ablöst von Aeusserem und seine Welt im Inneren des Geistes erbaut. Seine Bausteine sind die Geheimnisse der Religion, die sich denen erschliessen, welche ihr rein und gläubig nahen. Es sind die inneren Wunder des Glaubens. Bach war mit voller Ueberzeugung Protestant und

so bewegt sich seine Denk- und Gemüthsweise in den Gränzen der Confession. Er überschreitet nicht den Kreis dogmatischer Gebundenheit.

Händel's Gemüthsleben ist weiter. Schon dadurch, dass er sich nicht so ganz und gar an sich selbst hingibt und in enger Verbindung mit den äusseren Thatsachen, welche mit der christlichen Religion verknüpft sind, bleibt, breitet er sich mehr aus und nimmt einen mannigfacheren Charakter an. Auch er ist Protestant. Seine Glaubens-treue scheint aber mehr ein Akt der Pietät als der Ueberzeugung, denn sie gilt überwiegend der Kirche. Wir wissen, dass er bei seinem Aufenthalt in Rom, als man ihn zum Uebertritt in die katholische Kirche gewinnen wollte, erwiderte: „er sei weder geschickt noch geneigt zum Forschen oder Untersuchen in Dingen dieser Art und wäre darum auch entschlossen als Glied der Gemeinde zu sterben, als welches er geboren und getauft sei, möchten die Glaubensartikel wahr oder falsch sein.“ Diese Worte kennzeichnen Händel's inneres Verhältniss zur protestantischen Kirche. Sein Geist steht, ihm vielleicht unbewusst, über confessionellen Unterschieden. Er war in jene lichte Sphäre hinaufgedrungen, wo die Menschenstimme und Menschensatzung schweigt und das Licht der Befreiung Allen entgegen strahlt. Franz Brendel sagt treffend von dessen „Messias“ *): „Selbst im Messias ist er nicht mehr streng kirchlich; wol aber darf man sagen,

*) Geschichte der Musik, IV. Aufl. Seite 231.

aus keinem andern Grunde, als weil er die enger gezogenen Gränzen strenger Kirchlichkeit darin schon durchbrochen, weil er eine Höhe der Anschauung erreicht, vor der jede Schranke fällt.“ — Auf musikalischem Gebiet ist Händel der erste Prophet des Humanismus, wohingegen Bach, in welchem der Muth, die Begeisterung, das feurige Bekenntniss des Reformationszeitalters noch einmal in einer diesem so fremden Zeit, lebendig wird und sich in grossartiger Kraft zusammenballt, als letzter Prophet protestantischen Glaubensbekenntnisses zu bezeichnen ist. Seine Werke sind die Apotheose des Dogmas, die Händel's der erste verkündende Posaunenklang einer unbeschränkten Geisteswelt.

Der Protestantismus, wie die Humanität bilden in dem **Schaffen** beider Meister den Mittelpunkt. So gross und gewaltig **Bach** erscheint, so unüberwunden er innerhalb seiner Richtung dasteht, so zeigen sich bei ihm doch die Consequenzen seiner subjektiven und confessionellen Gränze.

Der Protestantismus versetzt seinen Cultus in das Innere, so, dass dessen Fäden nur mit ihren äussersten Spitzen die Aussenwelt streifen. Er führt darum leicht zu einem Versenken in sich selbst, zu einem vollständigen Loslösen von den natürlichen Bedingungen bis zur Abstraktion. Der Humanismus aber steht mitten zwischen beiden, hält die Fäden der Innen- und Aussenwelt mit

liebender Hand und bringt deren Mächte zur Versöhnung. In der Kunst gibt er der reinen Geistigkeit und der in sich verlierenden Tiefe des geistigen Lebens, in der Schönheit und Fülle der Form ein Gegengewicht und schmilzt beide zu inniger und gewaltiger Einheit.

Bach gibt sich ganz an sein Inneres hin und lose ist dessen verbindende Kette mit den Dingen ausser ihm. Sich auszusprechen wird ihm in seiner Kunst erste und letzte Aufgabe. Der ihn ganz und gar erfüllende Inhalt lässt bei ihm die Form so überragen, dass diese scheinbar, ich möchte sagen, in ein negirendes Verhältniss zu jenem tritt. Die geistvolle Rahel nennt ihn in einem Brief an einen ihrer Freunde, nicht unrichtig den Metaphysiker unter den Musikern, und kann ihn nur vergleichen mit dem grossen Philosophen Kant.

Händel hingegen, in dessen Schöpfungen der Inhalt allerdings auch die Form bei weitem überragt, lässt in Folge seines ganzen Bildungsganges und seines Wesens, nie in dem Maasse ihre Wirkung ausser Acht wie Bach. Form und Inhalt wirken bei ihm gemeinschaftlich, während bei Bach zunächst der Inhalt allein wirkt.

Hiermit soll aber keineswegs gesagt sein, dass **Bach** nicht Meister der **Formen** sei. Er ist es nach einer Seite in so hohem Grad, dass Händel ihn nicht zu erreichen vermag. Die kunstvolle, polyphone Stimmen-gestaltung und -Verwebung, welcher mein voriger Vortrag gedachte, gelangt durch ihn zur höchsten bis jetzt denkbaren Vollendung. Bei Bach birgt

sie harmonischen Reichthum, wie rhythmische Belebtheit; und Canon, Nachahmung, Fuge und Figuration treten in ihr zu einem grossartigen Ganzen zusammen. Seine Innerlichkeit trieb ihn immer wieder von neuem hinein in den melodischen Strom seiner Empfindung. Nie konnte er sich genug thun. In dem Bestreben den Text in seiner tiefsten Bedeutung zu erfassen, versenkt er sich ganz in denselben, und sucht nicht nur den Gefühlsgehalt eines Gedankens, sondern auch den eines jeden Einzeltheils desselben zur Darstellung zu bringen, jedes Wort sucht er zu halten und seinen Inhalt nach allen Seiten herauszuholen. — Aus diesem Bemühen ergibt sich jene grossartige Ausgestaltung der Themen, die Mannigfaltigkeit der Formen, der lebendig-frische Rhythmus und die Logik musikalischen Denkens wie bei keinem andern Componisten. In Folge dessen aber konnten die Einzeltheile innerhalb des Melodienstroms nicht zur plastischen Gestaltung gelangen. Auch konnte der ganze Bau seiner Compositionen nicht jene einfache klare Durchsichtigkeit erreichen, welche Kirchenwerke, die nicht nur für den Kunstgelehrten und Künstler gedacht und empfunden sind, besitzen sollten. Seine Harmonien, welche aus dem Melodienstrom heraus begriffen sein wollen, sind ebenfalls für ein unvorbereitetes Ohr nicht frei von Härten.

Die reiche Figuration seiner Stimmen endlich, verwischt oftmals den Text und tritt nicht selten der unmittelbaren Wirkung seiner Werke entgegen. Obwol dieses der Regel nach ein Tadel ist, so hebt er sich bei Bach auf.

Ihm ist der Text, das Wort, häufig nicht mehr als ein äusserer Anhaltcpunkt für das Gefühl, welches durch ihn den Weg zur Aussprache findet, ein Medium für die begeisterten und innigen Schwingungen seines Gemüthes. Die Figuration wird die Strahlenbrechung desselben. Dabei bewahrt ihn die Frische und Wärme seines Wesens, in Verbindung mit der Uerschöpflichkeit seiner Phantasie vor der Klippe, woran so Manche gescheitert. Ich meine die Klippe leeren Formenspiels und kalter Gedankenarbeit.

Die Figuration treibt bei Bach einerseits zur Malerei des Gemüthslebens, und andererseits ist sie die Brücke, welche ihn zur Instrumentalmusik führt.

Händel ist nicht im bach'schen Sinne Meister der Polyphonie und des Systematisch-Technischen. Sein Wesen neigt sich dem weniger zu, erschliesst aber dagegen andere Seiten. Die Stoffe, durch welche die Tiefe seines Geistes sich offenbart, sind anderer Art. Persönlichkeiten sind es, in welche er sich versenkt und sein Wesen gleichsam untertaucht; Persönlichkeiten, im Kampf mit Verhältnissen, mit sich, mit dem Leben, auch mit ihrem Gott. Diese Stoffe aber stellten an ihn die Forderung: sein persönliches Empfinden in freier und ungebundener Aeusserung zu beschränken und dagegen die Höhen und Tiefen der von ihm darzustellenden Personen zu durchmessen und ihren vergänglichen wie unvergänglichen Elementen zur Erscheinung zu bringen. Demnach ist seine Subjektivität eine gebundene, während die Bach's eine ungebundene,

freie ist. Bach ist Lyriker, Händel Epiker, jener hat die lyrische, dieser die epische Seite des Gottesworts zur Erscheinung gebracht.

Die kunstreiche, polyphone Ausgestaltung der Themen und Formen steht bei Händel erst in zweiter Linie. In erster steht die Vertiefung und charakteristische Zeichnung der darzustellenden Handlung und der dabei betheiligten Personen. Zur Erreichung dieser Aufgabe war ihm die Oper, welcher er so lange seine Thätigkeit zugewendet hatte, die beste Vorbereitungsschule. Sie lenkte ihn in die Bahnen individueller Charakterzeichnung, welche sogar hie und da — eine für jene Zeit bewundernswerthe Erscheinung — Scenen und Situationen ihr bestimmtes Colorit verleiht; sie führte ihn ferner zum Beherrschen der italienischen Formen und des mit ihnen verbundenen freieren Stils. Dieses zusammen und im Verein mit der Gediegenheit deutscher Compositionsweise und seiner persönlichen Grösse, gaben seinem Stil jene Freiheit und Grossartigkeit des Ausdrucks, welche mit einem Griff das Ganze fasst und dessen Kern darlegt; sie geben seinen Werken jene grosse, oft zündende Wirkung auf die Massen, wie sie Bach nie erzielen konnte. — Der Ausbau seiner Chöre ist massiv, massenhaft, markig, schwungvoll. Seine Melodie ist kräftig und kühn, nicht selten streifend an Lieblichkeit und Anmuth, aber dabei weniger bewegt wie die Bach's, bei welchem sie sich mehr im Labyrinthe des Gemüthes schlängelt und windet und darum nicht zur schwungvollen Einfachheit gelangen kann wie bei jenem. Auch Händel wendet eine reiche Figura-

tion der Stimmen an, ohne jedoch dabei die Durchsichtigkeit und Klarheit derselben zu trüben. Während sie sich bei **Bach** zur **Malerei** des Gefühls **ausbreitet**, **spitzt** sie sich bei **Händel** zu **dramatischer Charakteristik**.

Die ganze Form Händel's ist klarer und einfacher, ich möchte sagen realistischer, als die seines Zeitgenossen. Seine Macht beruht in der Hoheit der Anschauung und Tiefe des Gemüths, womit er weltliche wie geistliche Stoffe erfasst und durchdringt. Dadurch, dass seine Form eine klare und durchsichtige, in ihren äusseren Umrissen knapper und gedrungener, und sich weniger breit aus einander spinnt wie die Bach's, ist die Wirkung seiner Werke im allgemeinen auch durchgreifender als bei jenem. Bach wirkt nicht direkt, wie es mehrere Kunstkritiker bereits nachgewiesen und wie auch der natürliche Weg es gebietet — durch seine Formen, durch den auch äusseren Wohlklang seiner Harmonien, sondern, was sich speciell auf seine Kirchenwerke bezieht, zunächst durch die Tiefe seines Inhaltes. Der letztere macht das Gefühl des Hörers empfänglich für die Form.

Die grosse Subjektivität **Bach's** brach sich jedoch auch nach anderen Richtungen als die, welche in den Cultusformen ihren Höhepunkt erlangten, Bahn. Sie führte ihn zur **Instrumentalmusik**. In dieser fand der nie versiegende Quell seiner Innigkeit weder äussere noch innere Hemmnisse, hier konnte seine Phantasie sich ergehen in unge-

störtem Lauf, in kühnem Flug. Es ist zunächst die Orgel, welche unter seinen Händen machtvoll und gewaltig ihr „Hosianna in der Höhe“ singt. Seine Orgel- und Kirchenwerke sind beseelt, getragen, durchdrungen von einem Geist. Dennoch lässt sich ein Unterschied in denselben, welcher in den Darstellungsorganen seinen Grund findet, nicht verkennen. In den Kirchenmusiken ist die menschliche Stimme das Instrument, durch welche die Empfindung sich befreit; sie aber hemmt die Bewegung und bannt dieselbe in einen bestimmten Tonumfang. Anders ist es bei der Instrumentalmusik. Die Beweglichkeit der Phantasie ist hier nicht beschränkt in ihrem Zeitmaass, nicht beengt in dem Umfang von Höhe und Tiefe. Sie gestattet der Subjektivität die ungestörteste und freieste Entfaltung ihrer selbst. — In Folge dessen tritt bei den dem Dienst der Kirche gewidmeten Orgelstücken mehr das Element der Malerei des Gefühls, welcher sich phantasievolles Tonspiel verbindet, hervor, als bei seiner Vokalmusik.

Der Contrapunkt, die Mehrstimmigkeit, bildet bei allen Werken Bach's die Grundlage seiner Formen. Unter seinen Orgelcompositionen ist es namentlich die Fuge, welche er zu vollendeter Höhe führt. Diese sprühende Lebendigkeit, diese gemüthstiefe Erregung und kräftige Gedankenfülle wie sie den bach'schen Fugen eigen ist, lassen in ihnen den Culminationspunkt dieser Form erblicken. Es ist insbesondere der ausserordentliche Reichthum seiner Themen, die Frische der Phantasie und des Gemüths, welche das Systematisch-Technische bei ihm überwinden und die

Form zum reinen Geistesausdruck erheben. Seine Fugen athmen den Zauber unverwelklichen Blühens.

Auch die Violin- und Klaviermusik hat ihm reiche Schätze zu danken. Er hat ihrem Stamm das Reiz harmonischen, rhythmischen und melodischen Reichthums aufgefropft, wie kaum ein anderer Meister. Hier gelangt das contrapunktische **Tonspiel** zu seiner höchsten und weitesten Entwicklungsfähigkeit. Es ist die Form des Concertes, der Sonate, Fuge, Phantasie, Variation und Suite, welche er erweitert und mit lebensfrischem Gehalt anfüllt. In diesen Werken findet sich überwiegend das Wesen des Meisters ausgedrückt, welches ihm sein „Willst Du Dein Herze schenken, so fang es heimlich an“ — singen liess und sich den äusseren Freuden des Lebens zuwandte. Naivität, Heiterkeit, Innigkeit, graciöses und galantes Wesen vereinen sich hier und geben uns das Bild persönlicher Liebenswürdigkeit, welches ebenso fesselnd wie entzückend wirkt. Seine in den Suiten enthaltenen Sarabanden, Menuetten, Gigues u. s. w. runden sich zu Genrebildchen ab, bei welchen Volkston und Kunst die Farben gemischt.

Händel hat ebenfalls der Instrumentalmusik manche Perle geschenkt. Seinem Wesen jedoch war das Hinwenden zu derselben weniger Bedürfniss als es bei Bach der Fall war. Seine Phantasie fand mehr Befriedigung wo es sich um Concretes handelte, an dem sie sich entfesseln konnte. Darum haben seine Instrumentalcompositionen auch nicht diesen grossen Kunstwerth an sich, wie die des leipziger

Cantors. Es sind Concerte etc. für Streichinstrumente, für die Oboe — sein Lieblingsinstrument —, Solo-Sonaten für Violine oder Flöte, Fugen, Sonaten, Suiten für die Orgel, wie für das Klavier u. s. w. Die innere Erregung und grosse Beweglichkeit der Phantasie, wie sie die Grundzüge des bach'schen Wesens sind, zeigen sich hier weniger ausgesprochen; auch sind seine Formen weniger verinnerlicht, vielleicht nicht einmal mit dieser bis ins Kleinste gehenden Sorgfalt wie bei Bach ausgearbeitet, und dennoch stehen sie, was ihre Wirkung anbelangt, den andern in keiner Weise nach, sondern machen ihnen sogar zeitweise den Vorrang streitig durch scharfe charakterische Züge, welche mit Bestimmtheit nach Aussen treten, während Bach's Wesen sich mehr nach Innen verhüllt.

Eine Seite zeigt sich jedoch in diesen Werken Händel's, welche denen Bach's fremd ist. Es wurzeln, namentlich die Klavierstücke beider Meister, in dem Spiel der Töne, welches sich zu Melodienketten, Verzierungen und Figuren windet. Während aber das Bach's das Contrapunktische ausgestaltet und es durch die Vollkommenheit, welche er demselben verleiht, abschliesst, so wendet sich Händel dem zu, welches den späteren Schreibstil vorbereitet; seine Figuren und Läufe basiren weniger auf melodischem Gesetz, als sie dem Akkord und der Tonleiter entspringen. Somit treten seine Instrumentalcompositionen ergänzend zu denen Bach's.

Wenden wir uns nun zur **geschichtlichen Stellung** Bach's und Händel's. — Beide hatten eine Doppelmission zu erfüllen, beide hatten mehrhundertjährige Bestrebungen nach Inhalt und Form auf musikalischem Boden zur Vollendung und zum Abschluss zu bringen, beide hatten auch gleichzeitig einer zukünftigen Entwicklungsstufe der Tonkunst die Bahnen zu öffnen.

Die musikalischen Bestrebungen von der Reformationszeit bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts haben in ihren unvergänglichen Aeusserungen das kirchliche Leben zu ihrem Ausgangs-, Mittel- und Endpunkt. Es ist — wie Sie bereits wissen — die Idee des Glaubens in ihrer psychologischen Vertiefung und Entwicklung, welche in das Gemüth versetzt, die Musik zur Erscheinung bringt; gleichzeitig sind es die historischen Begebenheiten, welche Grundlage und Ausgangspunkt der Glaubensidee sind, die der Ton erfasst, durchdringt und verkörpert. Die Cultusformen, welche mit der Idee der Gläubigkeit zusammen wuchsen, führte Ihnen mein voriger Vortrag vor. Sie erlangen in den Hauptschöpfungen Bach's ihre Vollendung, die historischen Stoffe durch Händel's Oratorien.

Noch zwei andere Richtungen finden hier ihren Abschluss. Die eine, welche das specifisch deutsche Wesen, die andere, welche dasselbe in Verbindung und Einheit mit den italienischen Formen repräsentirt, und der einen nationalen, der andern dagegen einen mehr universellen Charakter verleiht. Jene gipfelt in Bach, diese in Händel.

Bach knüpft an Johannes Eccard und reproducirt

das Gemeindelied desselben am umfassendsten in der Messe. Händel knüpft an Heinrich Schütz und führt das von ihm Begonnene zur klassischen Höhe.

Beide gehören der Zeit an, welche noch nicht alle Kunstmittel zur Darstellung allgemeinen und individuellen Lebens herausgebildet hatte. Die Homophonie oder die Ausdrucksweise, welche den Akkord und die modernen Tonleitern zur Grundlage nimmt, stand noch im Stadium des Anfanges, wogegen die Polyphonie in der vollen Kraft ihrer Blüthe stand. Wieder sind es Bach und Händel, welche letztere, ich möchte sagen, bis zu plastischer Schönheit vollendeten.

Die Instrumental-, speciell Orchestermusik hatte damals kaum eine andere Bedeutung als die untergeordneter und Raum ausfüllender Begleitungsmusik. Bach und Händel brachten sie zu einer richtigen Einheit und Wechselwirkung mit der Vokalmusik.

Der contrapunktische Schreibstil aber, welcher sich mehr dazu eignet allgemeines Empfinden auszusprechen, konnte weder Bach's Subjektivität, noch die sich dem Dramatischen zuwendende Objektivität Händel's in ihrer ganzen Weite und Grösse offenbaren. Die Tiefe des Inhaltes überragt dadurch bei ihren Werken die Form und lässt einen Rest unausgesprochener, mehr angedeuteter Grossheit der Empfindung zurück. Dieser Umstand verleiht denselben den Charakter des Erhabenen. Beide Meister beschliessen die Epoche des erhabenen Stils der Tonkunst.

Aber auch hinein in die Epoche des schönen Stils reicht ihre Wirksamkeit. Bach erhebt die Instrumentalmusik zu einer selbstständigen Kunstgattung, welcher sein Sohn Emanuel erhöhte Bedeutung und Richtung gibt. Händel's scharfe Charakteristik treibt in seinen Schöpfungen die ersten dramatischen Knospen, welche Gluck zu herrlicher Blüthe entfaltet. Bach wird so der Vorläufer der späteren Instrumentalmusik, Händel der Vorläufer der Oper. So weben sich beide durch ihre Ergänzung zur Einheit zusammen.

Größe Bach und Händel! — Ihre Namen klingen an unsern Geist wie ossian'sche Heldengedichte. Machtvoll und gewaltig, in ruhiger Majestät sehen sie die Schichten der Zeit neben und um sich lagern, hören sie sich umrauscht von dem weiter eilenden Weltgeist ohne einzubüssen von ihrer ~~Grossheit~~, ohne zu schwanken unter dem Gewicht der Jahrhunderte. Verwachsen zu einem Doppelschlag, welcher den Geistesgehalt vieljährigen Ringens und Gestaltens auf dem Gebiet der Tonkunst in sich aufgenommen, werden ihre Werke hineintönen in alle Zukunft!



Druck von Graichen & Riehl in Leipzig.



Bei Herm. Weisbach in Leipzig erschien vor Kurzem:

Musikalische Studienköpfe

von

La Mara.

21 Bogen. 8°. 1 Thlr. 24 Ngr.

Der Verfasser zeigt uns, obschon er sich hinter der Maske der Pseudonymität versteckt, doch das offene Antlitz eines feinsinnig denkenden, edel empfindenden und unpartheiisch urtheilenden Musikfreundes, der in den Erscheinungen die innere Bedeutung derselben und damit die Spur des bald offen zu Tage liegenden, bald versteckt verwebten rothen Fadens in der Geschichte erkennt. Die Studienköpfe, welche hier in naturgetreuer Plastik vor uns modellirt werden, sind gerade solche, deren Originale gegenwärtig vorwiegend die Theilnahme der musiksinnigen Welt auf sich ziehen: C. M. v. Weber, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Fr. Chopin, Franz Liszt, Richard Wagner.

Wer hörte nicht gern von einem Eingeweihten über die Persönlichkeit, über das Leben und Wirken dieser Künstler-Charaktere erzählen, besonders in so warm berührender, interessanter und (äußerlich unmerklich) belehrender Art, wie es hier durch Hrn. La Mara geschieht? In der That, wie der Verf. für jede GröÙe den ihr zukommenden Standpunkt zu finden und Jeder gerecht zu werden, wie er Unterhaltendes und Kritisches mit einander zu verbinden verstanden hat, so dürfte auch sein Werk mit gleichem Maßstabe gemessen und ihm demzufolge in allen Kreisen des musikliebenden Publikums reichlicher Beifall zu Theil werden.

L. Köhler.

Ramann, Lina,

Bach und Haendel Eine Monographie. Vorträge gehalten in der Ramann-
Volkmannschen Musikschule in Nürnberg im Winter 1866

Leipzig 1869

Mus.th. 4574

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600017-1